LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MARIANA OTERO

Entre nos mains



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan…), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : **www.site-image.eu**



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.





Directeur de la publication : Éric Garandeau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic.
Rédactrice du livret : Amanda Robles.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr
Correction : Muriel Bourgeois (Point Final).
Remerciements : un grand merci à Mariana Otero pour sa disponibilité.

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012

SOMMAIRE

FICHE TECHNIQUE



Entre nos mains
France, 2010

Image et réalisation :	Mariana Otero
Son :	Pierre Carrasco
Montage image :	Anny Danché
Montage son :	Cécile Ranc
Mixage :	Yann Legay
Collaboration comédie musicale :	Pascal Deux
Musique originale :	Fred Fresson
Production :	Denis Freyd - Archipel 33
Distribution (France, 2012) :	Diaphana
Date de sortie :	6 octobre 2010

Interprétation

Les porteurs du projet Scop :	Christian, Alain, Alice, Nadine, Martine, Denis
Les délégués du personnel :	Ircilia, Natalie, Christine, Laurent
Au bureau d'industrialisation :	Jacqueline, Céline, Isabelle
À l'atelier piquage :	Noémia, Muriel, Thi Lien, Anong Lo, Jacqueline, Sylvie, Céline
Au service expédition :	Sylvie, Martine, Valérie, Jane-Rose, Philippe, Hervé

SYNOPSIS

Orléans, avril 2009. Six employés d'une entreprise de lingerie en faillite, Starissima, font appel à la responsable régionale du réseau Scop (Société Coopérative et Participative) afin d'étudier la possibilité de la reprise de la société en coopérative. Jugeant le projet viable, ils le présentent aux autres salariés, majoritairement des femmes. Mais pour être sûr que la Scop puisse voir le jour, il faut d'abord connaître le nombre d'employés prêts à investir « *au moins un mois de salaire* ». Un formulaire est distribué. Chez les ouvrières cette nouvelle suscite beaucoup de questions et le montant de l'argent à investir pose problème. Petit à petit la parole se libère et les discussions se font plus politiques. Finalement, la majorité des employés décide d'entrer dans la Scop. Le projet commence à prendre forme jusqu'au jour où le patron fait une contre-proposition. Les salariés refusent en masse cette autre solution, préférant mettre en place la coopérative sans s'associer à lui. Peu de temps après, Cora, un client important, annonce qu'il ne renouvellera pas ses commandes. La responsable du réseau revient pour annoncer la triste nouvelle : sans ce client, la Scop ne peut pas voir le jour. Les employés de Starissima se remettent au travail en chantant une chanson pleine d'espoir qui explique combien cette expérience, même inaboutie, a été épanouissante, et encourage les entreprises en faillite à croire en la possibilité de réussite d'un projet Scop.

RÉALISATRICE

L'intime et le collectif


Mariana Otero et Fred Fresson

Née à Rennes en 1963, Mariana Otero suit d'abord des études de lettres à Paris avant d'entrer à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques. C'est à sa sortie de l'IDHEC qu'elle découvre le cinéma documentaire, lorsque les Ateliers Varan lui proposent de filmer des répétitions de théâtre à la prison de Fleury-Mérogis. Petit à petit ce qui devait être un simple travail de captation prend la forme d'un film plus global : ce sera *Non Lieux* (1991) suivi d'un court métrage, *Loin de toi* (1991).
Suite à cette première expérience, elle s'intéresse à d'autres espaces collectifs. Elle essaie, dit-elle, de dresser un état des lieux de notre société en observant les règles mises en place dans différentes institutions. Après la prison, elle filme pendant une année la vie d'un collège en banlieue parisienne en centrant son regard sur la question de la socialisation et de la transmission de la loi (*La Loi du collège*, 1993). Suivra *Cette télévision est la vôtre* (1997) sur le fonctionnement d'une télévision commerciale portugaise. Avec *Histoire d'un secret* (2003) elle aborde un sujet a priori plus intime : la mort de sa mère en 1968 à la suite d'un avortement clandestin. Cependant, en interrogeant les non-dits présents dans sa propre famille, elle montre aussi le silence qui pèse encore aujourd'hui sur l'histoire de ces femmes confrontées à l'avortement. Ainsi, dans chacun de ses films la question du lien social et de ses règles tacites est mise au premier plan. Mais cette observation des modes de fonctionnement collectif ne va pas sans une attention aux enjeux individuels et intimes. Pour Mariana Otero, filmer une aventure collective, c'est avant tout filmer la richesse des liens qui unissent les individus.

« J'ai voulu faire du cinéma quand j'étais très jeune, vers l'âge de 13 ans. J'allais au cinéma tous les samedis soirs, c'étaient des moments de fête. Je ne connaissais que le cinéma de fiction parce que j'habitais en province et qu'à l'époque il n'y avait pas de documentaires dans les salles. Et puis je n'avais pas la télévision… J'ai décidé très jeune que je ferai l'IDHEC qui était la grande école de cinéma, à Paris. On y faisait surtout de la fiction. Et j'ai été très déçue. Je n'ai pas du tout aimé le fait d'écrire des scénarios, d'attendre avant de tourner, je n'ai pas aimé le travail d'équipe, cette lourdeur qui oblige à jouer avec les ego des uns et des autres, cette artificialité. En sortant de l'IDHEC j'étais un peu désespérée car je voulais encore faire du cinéma, je voulais raconter des histoires, mais je n'aimais pas du tout la façon dont le cinéma se fabriquait. Par hasard j'ai rencontré les Ateliers Varan qui m'ont proposé de filmer des répétitions de théâtre dans une prison. J'ai commencé à filmer et je me suis dit : c'est génial, là je peux raconter des histoires mais d'une façon différente ! C'était quelque chose de beaucoup plus vivant, de beaucoup plus incarné où on avait une immense liberté. On tournait quand on voulait, au fur et à mesure des inspirations et du désir de ceux qu'on filmait. C'était une manière de faire qui m'a complètement enchantée et je me suis dit : je vais faire du documentaire ! Et comme je n'en avais jamais vu, j'ai fait ça avec une espèce d'innocence… C'est seulement après que j'ai commencé à voir les films de Frederick Wiseman, Pierre Perrault, Raymond Depardon...
Ce que j'aime dans le documentaire c'est que, comme ça ne coûte pas cher, beaucoup moins cher que la fiction, on n'a de comptes à rendre à personne et on peut inventer une forme, celle qu'on veut ; personne ne vous impose quoi que ce soit. C'est un espace d'écriture très libre dans lequel je peux aussi raconter des histoires. Je ne suis pas venue au documentaire par le social mais par le cinéma et c'est important dans la manière dont je travaille l'histoire. Pour moi la forme a beaucoup d'importance, pas seulement le sujet. Et finalement la fiction et le documentaire se mêlent toujours dans mes films d'une manière ou d'une autre. Mais ce que j'aime c'est m'immerger dans un milieu, être avec les gens, et à un moment donné, trouver une forme et arriver à raconter leur histoire et aussi, d'une certaine façon, arriver à la sublimer. C'est ce qui m'intéresse dans le documentaire : donner à la vie une forme, un sens, essayer de sortir du chaos. J'imagine qu'il y a aussi de ça chez les réalisateurs de fiction, ce désir de mettre de l'ordre, mais ce que j'aime c'est que dans le documentaire on peut le sentir physiquement. Quand quelque chose est en train d'arriver sous vos yeux, il faut savoir immédiatement comment on doit le filmer et imaginer comment ça prendra un sens dans le montage. C'est extraordinaire !
Ce qui m'intéresse ce sont les films "politiques" dans le sens premier : la vie de la cité, la question de comment on vit ensemble, comment on s'organise, comment on répartit les pouvoirs. La démocratie en entreprise c'est un sujet très politique. Mais Entre nos mains *n'est pas ce qu'on appelle un film militant, car il ne sert pas à véhiculer un discours. Avant j'ai filmé une prison, un collège, une télévision commerciale en observant comment ces espaces sont régis par des règles et j'en avais assez de filmer des histoires autour d'institutions un peu figées. J'avais envie de filmer un lieu où les gens remettent en question les règles, les bousculent et essaient d'inventer autre chose. Le film est à la fois politique et intime puisqu'il essaie de montrer ce que le politique nous fait à chacun, intimement. Le politique n'est pas une structure en dehors de nous ; cela nous touche, nous transforme… Mes films sont toujours des portraits collectifs car ce qui m'intéresse c'est de faire lien, de montrer les liens entre les choses, les gens, les concepts. »*

Propos recueillis par Amanda Robles à Tours le 17 novembre 2011 (sauf mention contraire, les propos de Mariana Otero cités dans le livret proviennent de cet entretien).

GENÈSE

Patience et longueur de temps





La genèse d'un projet documentaire peut suivre différents chemins. Ce peut être une rencontre, avec une personne, un lieu ou une réalité particulière, qui décide un réalisateur à faire un film. Parfois c'est davantage une idée d'ordre général qui le pousse à enquêter pour trouver un sujet qui corresponde à ce premier désir. *La Loi du collège* est ainsi né d'une envie de faire un film sur un collège, sans savoir précisément lequel. Si le film s'est tourné dans le collège Federico Garcia Lorca en Seine Saint-Denis c'est que le principal a été l'un des seuls à accueillir le projet avec bienveillance. Le cinéma documentaire est donc toujours une affaire de rencontres, mais qui peuvent intervenir à différentes étapes de la conception du film.

L'idée de départ d'*Entre nos mains* était encore plus générale que pour *La Loi du collège* : après avoir centré ses films précédents sur l'observation des règles autour desquelles s'organise le fonctionnement de lieux institutionnels (prison, collège, télévision), Mariana Otero désirait cette fois s'intéresser à un lieu qui essaie de bouleverser ces codes. Un jour, elle lit un article de journal sur les Scop (société coopérative et participative) et pressent tout l'intérêt, politique et humain, que peut représenter une telle aventure. Elle décide donc de rencontrer des employés de coopératives ainsi que des responsables du réseau Scop. On ne peut pas vraiment parler encore de repérages car elle ne sait pas alors si un film est possible et, surtout, quelle forme il pourrait prendre. En recueillant les témoignages des personnes qu'elle rencontre, elle commence à distinguer les différentes étapes qui ponctuent chaque création de Scop et que l'on retrouvera dans *Entre nos mains* : la première réunion avec le responsable du réseau, une période de questionnements et de doutes, la mise en place financière de la Scop, le choix d'un délégué, et bien souvent les difficultés posées par l'ancien patron…

Plus largement, trois scénarios sont possibles : suivre une Scop qui se crée ex nihilo, ou bien qui naît à partir d'une entreprise saine, ou encore d'une entreprise en faillite. La réalisatrice comprend que c'est la transformation d'une entreprise traditionnelle en Scop qui seule pourra permettre d'observer ce qui l'intéresse profondément : le bouleversement des règles et des rapports sociaux. Par ailleurs, la dernière configuration, celle où les employés reprennent une entreprise sur le point de fermer, lui semble, cinématographiquement parlant, la plus intéressante car les enjeux y sont plus importants – il s'agit pour les salariés d'essayer de sauver leurs emplois – et la situation plus risquée. Elle imagine suivre cette transformation sur la durée, un an ou deux, et construire, comme pour *La Loi du collège*, une série documentaire.

Les difficultés s'enchaînent

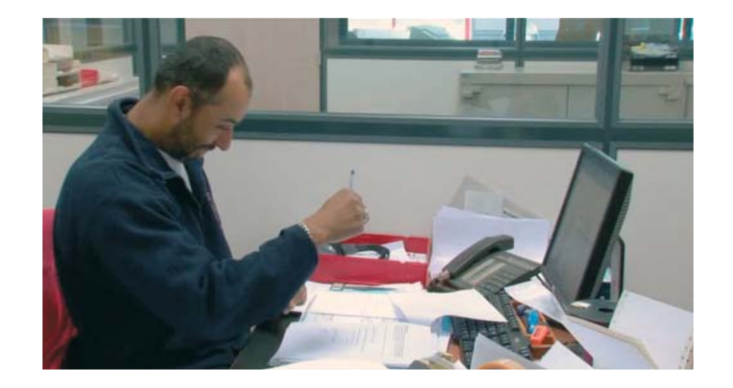
Le projet commence à prendre corps mais il s'avère plus difficile à financer que *La Loi du collège* car le scénario n'est pas aussi prévisible et stable qu'une année scolaire. Si elle décide de suivre une Scop dès sa naissance, elle devra donc filmer dès le premier jour où la responsable du réseau se rend dans l'entreprise pour rencontrer les salariés. Ce dispositif entraîne de grosses difficultés logistiques puisque la réalisation de son film dépend de nombreuses personnes mais aussi d'une bonne part de hasard. Les responsables des réseaux vont-ils jouer le jeu et l'informer de chaque entreprise qui décide de se transformer en Scop ? Le patron autorisera-t-il le tournage? Les employés accepteront-ils d'être filmés ? À quel genre d'entreprise sera-t-elle confrontée ? Le projet de Scop aboutira-t-il ou non ? Avec toutes ces questions en suspens, il devient très difficile d'écrire un dossier type de demande d'aide à la production pour le CNC (Centre National du Cinéma). Puisqu'elle ne peut même pas connaître le nom, ni le genre d'entreprise où elle va tourner, le « scénario » risque de paraître trop abstrait. La situation semble très compliquée d'autant que, lors de ses repérages, Mariana Otero a ressenti quelques réticences chez les responsables du réseau qui craignent que la présence d'une caméra ne perturbe le déroulement du projet de Scop.

Devant de si nombreuses complexités, elle décide d'abandonner le projet puis, quelques années plus tard, elle relance le processus lorsqu'une nouvelle aide au financement est créée par le CNC : l'aide au développement renforcé, qui semble faite pour ce type de film au scénario si incertain. Puis, un jour, Sylvie Nourry, directrice de l'Union régionale des Scop, l'appelle : à Orléans, des employés d'une entreprise en redressement judiciaire veulent créer une Scop. Elle doit les rencontrer dans quelques jours. Mariana Otero obtient l'autorisation du patron et part filmer cette première réunion. Le tournage commence alors qu'elle n'est pas encore sûre d'accompagner le projet jusqu'au bout. Finalement, au bout d'une semaine, elle est conquise tant par les employés, surtout des femmes – d'âge, d'origine et de milieux culturels très différents – que par les décors étonnants de l'entreprise de lingerie et décide de suivre l'aventure de Starissima. Alors que sa première idée était de filmer le processus de transformation sur un an minimum, l'aventure s'arrête au bout de trois mois puisque la Scop ne réussit pas à voir le jour.

La réalisatrice n'est pas immédiatement persuadée qu'elle puisse construire un film autour de cette histoire écourtée et qui s'est terminée par un échec. Et surtout, elle n'est pas certaine que la transformation intime des employées soit vraiment visible dans ce qu'elle a filmé. Puis, petit à petit, en regardant les soixante-dix heures de rushes et en commençant à assembler des séquences, cette transformation prend corps : elle est fragile, faite de toutes petites choses mais elle existe bel et bien. À la vision de ce premier « bout à bout », le producteur est convaincu et investit de l'argent pour finaliser le montage.

ÉCRITURE

Prévoir l'inconnu





De nombreux réalisateurs de documentaires ont exprimé leur difficulté à mettre par écrit leur projet. Comment décrire ce qui ne s'est pas encore produit ? Cet exercice est cependant nécessaire pour trouver des financements mais aussi pour communiquer avec ceux qui accompagnent le projet.

Mariana Otero a dû établir deux dossiers de demande de subvention. Dans le premier, elle présente le projet dans ses grandes lignes puisqu'elle ne sait pas encore dans quelle entreprise elle va tourner. Elle insiste sur l'importance de la dimension « *intime* » du film. Elle imagine le type d'entreprise qui se prêterait le mieux au propos du film et pressent qu'elle sera amenée à filmer davantage les ouvriers. À côté de ces prévisions qui s'avéreront justes, certaines envies devront être abandonnées (par exemple celle de construire une « *grande fresque romanesque* »).

Dans le deuxième texte, écrit après le tournage, Mariana Otero peut décrire précisément l'entreprise, les personnages, et raconter le film presque comme pour un scénario de fiction. Concernant le montage, le texte se fait à nouveau prospectif mais le futur proche donne cette fois le sentiment que le film est sur le point de trouver sa forme finale. On remarque l'importance accordée au langage, thème qui n'avait pas été mis en avant dans le projet de départ.

Extraits du texte écrit avant tournage : premières intentions

« Ce que je veux, ce n'est pas filmer l'histoire d'une entreprise qui devient une Scop, ni raconter une expérience collective de manière objective ou du point de vue du groupe, ni faire un film sur la manière dont le pouvoir se redistribue au sein d'une coopérative.

Ce que je veux, c'est construire un récit et le filmer, de manière à faire éprouver le bouleversement intime que vont vivre les salariés du fait du changement « politique » profond que représente l'organisation coopérative, en racontant l'histoire singulière de quatre ou cinq d'entre eux.

L'enjeu du film et de sa mise en scène réside dans ma capacité à faire tenir ensemble ces deux dimensions : celle de l'entreprise et celle de l'individu, celle du travail et celle de la vie privée (famille, loisir, rapport au monde), celle du politique et celle de l'intime. »

Le choix de l'entreprise. *Je souhaite tourner dans une entreprise de taille assez modeste, une vingtaine ou trentaine d'ouvriers au maximum.* […]

Je choisirai plutôt une entreprise du secteur secondaire où le travail des cadres soit très distinct de celui des autres salariés et où la hiérarchie dans le travail est assez forte. […]

Les personnages. *Je choisirai les personnages principaux, quatre ou cinq, parmi les cadres et les ouvriers. Sans doute y aura-t-il plus d'ouvriers que de cadres.*

Je les choisirai en fonction de leurs différences : l'un pourra être un ancien syndiqué, l'autre pas. L'une pourra être réticente à la création de la Scop, l'autre enthousiaste. Je les choisirai aussi en fonction de leur désir de participer au tournage.

La structure finale. *Je vois ce film comme une grande fresque romanesque, qui pourra durer entre trois et cinq heures, composée de plusieurs parties qui correspondront chacune plus ou moins à l'une des grandes étapes de cette aventure. Ces parties pourraient faire l'objet d'épisodes de cinquante-deux minutes au sein d'une série documentaire télévisée (plus que d'un feuilleton).*

Ce film mêlera les histoires singulières de quatre ou cinq personnages pris dans une même aventure collective, mais qui ne la vivront pas de la même manière. Ce sera un film choral, où le sens naîtra de l'interaction et des différences entre les évolutions de chacun des personnages.

Ces "révolutions intérieures" au cœur d'un même dessein collectif, seront racontées en ménageant de grandes ellipses ; le film ne se perdra pas dans les détails techniques de la transformation et de la nouvelle organisation de la Scop ; tout ne sera pas forcément expliqué de manière précise et détaillée ».

Extraits du texte écrit après tournage

« ***Le montage et le sens du film.*** *La construction générale du film va épouser la chronologie des événements, la dramaturgie proposée par le réel. Mais je vais au montage* ***scénariser*** *cette chronologie du réel : ciseler, couper, raccourcir, ellipser, reserrer non seulement les événements mais aussi les dialogues et les scènes afin de faire émerger, au-delà de l'histoire, des axes forts et des problématiques qui m'intéressent en termes humain, politique et économique.* […] *Le scénario au final va donc s'écrire pendant le montage.* […]

Le rythme et le ton du film. *Le film va alterner des scènes de réunion en haut chez les cadres et d'autres en bas avec les manutentionnaires et les couturières.*

Les mêmes problèmes et questions sont parlés et pensés tout à fait différemment, selon qu'ils sont abordés par ceux d'« en haut » ou par ceux d'« en bas » et c'est ce qui rend passionnant cet aller et retour entre le haut et le bas. […]

Le film va passer d'un service à l'autre et alterner les scènes, en s'appuyant tout autant sur le langage que sur les événements. Ou, dit autrement, les mots doivent faire partie des événements, non pas par rapport à l'information qu'ils véhiculent mais par rapport aussi à ce qu'ils charrient comme sous-texte, comme sous-entendu ou comme vision du monde. On pourra monter parfois sur la parole, non pas seulement pour faire avancer l'histoire, mais plutôt pour que les uns à côté des autres, les mots puissent résonner de toute leur ampleur. […] ***Le montage sonore****, tout autant que le rythme des images, rendront présente la répétitivité du travail. Ils apporteront une* ***musicalité*** *au film qui donnera une forme d'évidence à la séquence finale de comédie musicale dont l'orchestration est composée de bruits de machines à coudre et du bruit des scotchs. Unité de ton, unité de son, de personnages et de texte incluront cette séquence dans la continuité. Et tout au long du film, « la musique » des mots, des gestes et, au final, de la chanson, pourra contribuer à donner à ce film son aspect enchanteur en dépit de l'échec final. »*

TECHNIQUE

Montage



Le montage est une étape particulièrement importante dans la réalisation d'un film documentaire. Il ne s'agit pas seulement d'une opération d'assemblage mais véritablement d'un travail créateur. La multitude d'images enregistrées pendant le tournage (soixante-dix heures pour *Entre nos mains*) pourrait en effet donner lieu à plusieurs films très différents. Le réalisateur devra donc affirmer autant de choix et de partis pris au montage qu'il a dû le faire au moment du tournage.
Le travail de montage consiste donc, dans un premier temps, à organiser et trier l'ensemble des images tournées, appelées « rushes ». Les monteurs rangent les images selon différents classements qui peuvent ensuite se recouper : par exemple par personnage, par bloc temporel ou par type de plan (plan extérieur ou intérieur). Puis un premier essai d'agencement permet de construire un « bout à bout » (également appelé « ours »), c'est-à-dire une continuité présentant grossièrement la structure du film et les séquences principales. L'étape suivante, celle que détaille Mariana Otero dans le texte écrit après le tournage (page 4), consiste à « *ciseler, couper, raccourcir, ellipser, resserrer* » afin d'affiner et de dynamiser la construction du film. Le risque est alors d'agencer trop étroitement les scènes les plus significatives en étouffant la temporalité du récit, le film ne devant pas être une vision condensée en une heure et demie des trois mois de tournage. Il est important de ménager des temps de pause qui permettent au spectateur de respirer entre chaque nouvelle avancée du récit.

Respirations, ponctuations, transitions

La progression du récit d'*Entre nos mains* est ainsi régulièrement aérée par des scènes plus silencieuses et descriptives : vues extérieures, plans des entrepôts vides, courtes séquences d'arrivée et de départ de l'entreprise viennent ouvrir ou clore une nouvelle journée de travail et signifier le passage du temps. Ces moments jouent aussi un rôle de transition entre les différents espaces du film et permettent au spectateur de se repérer dans les bâtiments de l'entreprise.
Après douze minutes et trente secondes, le film introduit un long temps de respiration (séquences 6 et 7). Depuis la première scène, l'action a en effet avancé, sans trêve, à un rythme soutenu. Après cette avalanche d'informations et de questions, une pause s'avère nécessaire. Suite à une nouvelle réunion du groupe des six, commence alors une série de plans dont les actions et les dialogues ne sont pas directement liés au projet de Scop. Cependant, la phrase de Muriel qui ouvre la séquence (« *Je sens qu'il va y avoir de la bagarre* ») fait de ce temps suspendu un moment de suspense. Est-ce un moment de trêve avant l'explosion des conflits ? Cette parenthèse dans le déroulement de l'action principale permet toutefois de délivrer, de manière plus ténue, de nouvelles informations : par un jeu de montage alterné on comprend que l'atelier piquage est divisé en deux clans, d'un côté le groupe des « piqueuses », de l'autre le duo formé par Muriel et Noémia. Cette scène dans l'atelier est suivie de deux plans des entrepôts vides, puis du premier plan extérieur du film, où l'on peut lire le nom de l'entreprise. Ce plan laisse entendre qu'une nouvelle journée commence et permet un changement de lieu : nous voilà cette fois dans l'entrepôt où l'on observe les ouvriers en plein travail puis deux hommes en train de sentir des culottes suspendues à un cintre ! La parenthèse se clôt ainsi sur une scène humoristique qui nous fait oublier la gravité des questions qui assaillent les employés depuis le début du film.
Ainsi le film n'avance pas de manière monotone : il alterne des séquences variées, tant dans leur propos que dans leur rythme interne, parfois rapide, parfois plus détendu. Le montage est un jeu sur la durée : en resserrant, dilatant, accélérant ou étirant les actions, le monteur, pour reprendre les mots d'Andreï Tarkovski, « *sculpte le temps*[1] » en fonction de l'effet recherché sur le spectateur.

1) « De l'image au cinéma. Temps, rythme et montage » in *Le Temps scellé*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1989.

Montage sonore

Anny Danché, la monteuse, et Mariana Otero ont construit la première séquence du film comme une partition de musique concrète composée de sons de machines à coudre et de coups de ciseaux. Le rythme sonore guide le montage des images : les changements de plans se font sur les différents bruits de l'atelier (voir l'analyse de séquence page 14). La musicalité de cette séquence initiale permet d'intégrer plus naturellement dans le corps du film la chanson finale, qui naît à la suite d'une séquence similaire alternant une série de plans sur les ouvrières au travail.
Le film construit ainsi une boucle stylistique dont les différences viennent servir le propos de la réalisatrice. Dans la première séquence, les bruits mécaniques dominent et semblent écraser les ouvrières silencieuses alors que dans la comédie musicale le niveau sonore des machines est bien plus faible et recouvert par l'air de guitare puis par le chant. Les bruits du travail forment une ambiance sonore, un arrière-fond sur lequel se détache la voix de chaque individu.
Ces deux séquences en miroir rendent ainsi évident le fait que les ouvrières ont pris confiance en elles et ont changé leur relation au travail. Afin de mieux être attentif au montage et au mixage sonore, il peut être intéressant d'écouter ces deux séquences sans les images.




Law and Order (1969)


La Danse (2009, Les éditions Montparnasse)


10e chambre, instants d'audience (2004, Arte)


La Loi du collège (1994, Blaq Out)

GENRE

Cinéma direct, cinéma engagé ?



Le cinéma de Mariana Otero s'inscrit dans la lignée du « cinéma direct », un cinéma en prise avec le réel et qui revendique son synchronisme avec l'événement et son désir d'objectivité : pas d'intervention affichée du cinéaste mais un long travail d'observation et une attention silencieuse à une réalité qui se dévoile d'elle-même, sans être décryptée par un commentaire ou exposée dans le cadre d'entretiens. La réalisatrice d'*Entre nos mains* rapproche volontiers son travail de celui de l'Américain Frederick Wiseman, des Canadiens Pierre Perrault et Michel Brault ou du Français Raymond Depardon. Comme eux, elle cherche un rapport plus direct avec le réel et se positionne en observatrice de notre société. Elle aussi est à la fois réalisatrice et cadreuse et tourne ses films accompagnée uniquement d'un preneur de son (exception faite d'*Histoire d'un secret* où, étant un personnage du film, elle s'est vue obligée de confier la caméra à un opérateur).
La naissance du cinéma direct est intimement liée à l'évolution technique de l'outil cinématographique. En effet, pour que cinéma direct il y ait, encore fallait-il qu'il existe des caméras assez légères pour être portées par un opérateur et qui soient assez silencieuses pour permettre d'enregistrer simultanément du son direct. Jusqu'au début des années 1960, les caméras 35 mm pèsent extrêmement lourd, nécessitant d'être posées sur pied et maniées par un ou plusieurs opérateurs. Le bruit de leur moteur est si important que les films sont bien souvent post-synchronisés (la bande-son est reconstituée après le tournage). L'évolution technique entraînée par le développement des reportages télévisés permet d'alléger considérablement les caméras 16 mm, de faciliter l'enregistrement du son synchrone et contribue à transformer radicalement le cinéma. De jeunes cinéastes s'emparent de ce nouveau matériel plus maniable et moins onéreux et quittent les studios pour filmer la rue, caméra à l'épaule, et imaginer des fictions novatrices (les premiers films de la Nouvelle Vague en France en sont un bel exemple) ou inventer un nouveau genre de cinéma documentaire (le cinéma « vérité » de Jean Rouch, le cinéma « direct » des réalisateurs de l'ONF au Canada ou de Richard Leacock et ses collaborateurs aux États-Unis).

Filmer les institutions

Un autre aspect qui permet de rapprocher le travail de Mariana Otero et celui de Frederick Wiseman ou de Raymond Depardon est leur intérêt commun pour les institutions. Mariana Otero a filmé une prison, un collège, une télévision commerciale et une entreprise, en observant, dans ces lieux extrêmement policés, les ressorts du pouvoir et de l'organisation sociale en France, mais aussi au Portugal (*Cette télévision est la vôtre*). C'est aussi le projet de Wiseman qui a filmé de nombreuses institutions américaines (*Titicut Follies* dans un hôpital psychiatrique, *High Schoo*l dans un lycée, *Law and Order* sur la police, pour n'en citer que quelques-uns) et plus récemment, en France, l'organisation quasi militaire de l'Opéra Garnier (*La Danse*). Raymond Depardon de son côté a exploré, toujours sans aucun commentaire, le fonctionnement d'un service hospitalier d'urgence (*Urgences*), d'un hôpital psychiatrique (*San Clemente*) et, poussant plus loin encore l'idée de neutralité de la caméra, a filmé en plans fixes un tribunal (*10e chambre : instants d'audience*) ou les coulisses d'un commissariat (*Faits divers*). Dans la froideur des rapports codifiés par l'institution, le cinéma direct semble trouver la distance exacte pour mener à bien son projet d'observation quasi scientifique de notre société. Cependant, dans *Entre nos mains*, Mariana Otero transgresse les règles propres à ce cinéma pour faire du film un territoire partagé entre la personne qui filme et celles qui sont filmées.

Cinéma participatif

Contrairement à ses films précédents, Mariana Otero ne cherche pas ici à gommer la présence de la caméra. Les personnes filmées regardent souvent l'objectif et s'adressent directement à la réalisatrice. Elle-même interroge régulièrement les

employés, aux ateliers comme dans les bureaux, mais ne conserve ses propres interventions que dans les discussions plus familières avec les ouvrières, comme pour affirmer sa plus grande complicité avec ces femmes artisanes. En conservant aussi au montage les « *au revoir* » que lui adressent les couturières avant de partir en week-end, elle souligne l'importance de la relation qui est en train de se tisser entre elle et les ouvrières. Elle dévoile ainsi combien la présence de la caméra a été importante pour ces femmes qui, dans un premier temps, ne comprenaient pas l'intérêt que leur portait la réalisatrice et qui ont ensuite réalisé l'importance de l'aventure qu'elles étaient en train de vivre ensemble. Elles inventaient leur avenir et, dans le même temps, elles étaient les héroïnes d'un film.

D'abord impressionnées par la présence de la caméra, elles ont ensuite compris que ce projet de film, et la présence encourageante de la réalisatrice qui semblait croire à leur projet, leur donnaient davantage de force pour essayer de construire ce projet collectif. Le film n'est donc pas seulement un témoignage sur une réalité extérieure : il fait partie du processus d'émancipation de ses personnages. Avec *Entre nos mains*, Mariana Otero transforme aussi son propre cinéma : elle invente un cinéma de l'échange, un cinéma participatif où le film devient lui aussi un projet commun. Un film coopératif en somme… En effet, si le film a transformé ces femmes, celles-ci ont en retour influé sur la construction du film, le plus bel exemple étant la séquence finale de comédie musicale née de leur refus que le film se termine sur un échec.

Le film permet de soulever à nouveau le débat sans fin concernant le cinéma direct : le cinéma peut-il vraiment être un témoin objectif du réel ? Est-il possible de croire à une vérité extérieure, indépendante de notre point de vue et que la caméra serait capable de capter sans influer sur elle ? Ces questions sont au cœur des réflexions de Mariana Otero : « *Faire un documentaire, ce n'est pas raconter la vérité, car il n'y a pas de vérité réelle. Personne ne vit les choses de la même manière, donc un documentaire ne raconte pas ce qui s'est passé. Faire un documentaire c'est raconter telle ou telle histoire. On fait des choix, en fonction de l'histoire qu'on a envie de mettre en évidence. Ça ne m'intéresse pas de raconter la réalité comme si je n'étais pas là. Je fais du cinéma, je raconte une histoire, je ne suis pas une caméra de surveillance. La caméra va changer quelque chose…* »

Par cette volonté d'échange avec les personnes filmées mais aussi par son sujet, le film de Mariana Otero a quelque chose de l'utopie du cinéma de la fin des années 1960. En 1967, le cinéaste Chris Marker, suivi par Jean-Luc Godard, tourne un film sur les grèves de la Rhodiaceta à Besançon (*À bientôt j'espère*) puis invite les ouvriers à s'emparer de la caméra (*Classe de lutte*). Les expériences filmiques menées par le groupe Medvekine[1] qui venait démontrer, dans la mouvance des idéologies de 1968, que le pouvoir pouvait changer de mains, suscitèrent de nombreuses réactions. Jean Rouch, ayant lui-même expérimenté la création documentaire « coopérative » en Afrique écrivait dans une lettre son intérêt pour cette étonnante aventure française : « *le travail est en cours puisque, désormais, Nanook of the North filme avec la caméra de Robert Flaherty* ». Une révolution sociale et cinématographique était alors en cours, et ses échos résonnent encore dans le cinéma d'aujourd'hui.

1) Les documentaires engagés du réalisateur russe Alexandre Medvekine (1900-1989) eurent un impact important dans le cinéma militant des années 1960 : des « groupes Medvedkine » furent créés dans beaucoup de pays d'Europe occidentale, d'Afrique et d'Amérique latine.



À bientôt j'espère (1967-68, Les éditions Montparnasse)

Avant la séance

Avant la séance, il peut être intéressant de donner quelques brèves informations sur l'histoire des Scop. En effet, comme dans le film le projet échoue, certains élèves auront l'impression que la création d'une coopérative est difficilement réalisable, voire utopique. Les coopératives ont vu le jour à la fin du XIXe siècle. Actuellement, on compte environ deux mille Scops en France dans lesquelles travaillent plus de quarante mille salariés. Si l'analyse plus précise du fonctionnement des Scops peut faire l'objet d'un travail ultérieur, il ne semble pas nécessaire de délivrer davantage d'informations avant la projection car le film a justement été conçu de manière à mettre le spectateur dans la même position que les employés de Starissima qui, au départ, ne savent rien sur la question.

Ne pas en savoir plus que les personnages

Une réflexion préalable sur la différence entre documentaire et reportage peut permettre aux élèves d'accepter la position inconfortable ressentie au début du film où tous les personnages ne sont pas identifiés et où les enjeux peuvent sembler complexes. L'un des points de divergence est, par exemple, la place accordée au spectateur : alors que le reportage, par souci d'efficacité, prend en quelque sorte le spectateur par la main pour lui expliquer la situation (notamment par l'utilisation de la voix off), le documentaire tâche de lui faire davantage confiance en le laissant analyser les faits par lui-même. Mariana Otero explique ainsi son refus de la voix *off* : « *Dans une fiction, il y a des informations fondamentales qu'on n'a pas dès le début : on ne sait pas tout de suite qui est qui et on accepte ça très bien. Ce n'est pas parce qu'on est dans un documentaire que, tout d'un coup, il faut savoir tout. On apprend et on comprend au fur et à mesure. Une voix* off *donne l'impression d'être en avance, de savoir plus de choses que les gens qui vivent la situation. Or je voulais qu'on soit avec eux, qu'on hésite avec eux, qu'on ait peur avec eux. De la même manière que si on indique leur nom par un sous-titre, on les regarde comme s'ils étaient complètement extérieurs à nous. Le problème de la voix* off *c'est que ça met le spectateur dans un état de passivité : il ne cherche plus à comprendre les choses, il attend qu'on lui dise ce qui se passe et du coup il ne regarde plus de la même manière, il n'écoute plus de la même manière. Il faut vraiment que le spectateur soit actif pour aller chercher les informations, et ce n'est que comme ça qu'il pourra comprendre ensuite la valeur de ce qui est en train de se passer* ».



DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Générique : dans les ateliers d'une entreprise, des couturières travaillent (séquence 1a). Dans une salle de réunion, Sylvie Nourry, la responsable régionale du réseau Scop, étudie avec six employés la viabilité de la reprise en société coopérative de cette entreprise en redressement judiciaire (1b). Retour dans les ateliers où chaque femme travaille en silence (1c). Dans la salle de réunion, Sylvie Nourry semble confiante (1d). Dans un entrepôt, des ouvrières étiquettent et emballent les produits (1e). Dans la salle de réunion, Sylvie Nourry prévient l'équipe d'une possible réaction négative du patron (1f). Retour chez les couturières (1g).

La réunion (00:04:32) : Sylvie Nourry serre la main de tous les employés réunis dans la salle de conférence. Le titre du film apparaît suivi d'un carton « *Orléans, avril 2009* ». Elle annonce à tous le projet de Scop et expose les règles de fonctionnement d'une coopérative (2).

Premières réactions (00:06:00) : la réunion a soulevé de nombreuses interrogations chez les ouvrières. La question de l'argent à investir pose problème (3). Dans les bureaux, les employés sont plus enthousiastes mais se demandent comment arriver à convaincre les autres salariés (4).

Le formulaire (00:10:46) : les six employés à l'origine du projet réfléchissent à la rédaction du formulaire qui permettra de savoir qui accepte de s'associer au projet de Scop en s'engageant à verser « *au moins un mois de salaire* » (5). Dans les ateliers, les ouvrières s'apprêtent à partir en week-end (6). Plan extérieur de l'entreprise Starissima. Une nouvelle journée commence. Dans les entrepôts, le travail suit son cours (7). Quatre des six employés à l'origine du projet s'interrogent sur la façon dont ils doivent distribuer le formulaire aux autres salariés. Ils décident de s'adresser à eux par petits groupes (8). Muriel semble intéressée par le projet (9). Lors de la réunion où l'une des six cadres explique le contenu du formulaire, elle pose des questions (10). Du côté des magasiniers, le formulaire suscite aussi des interrogations. Une fois retournés à leur poste de travail, tous lisent le document (11).

Échanges de points de vue (00:21:08) : Muriel et Sylvie échangent leurs doutes (12). À la pause déjeuner, les délégués du personnel se demandent comment faire pour convaincre les salariés encore hésitants (13). Jane-Rose, elle, a déjà pris sa décision mais ne veut encore rien dire. Plan général de l'entrepôt et fondu au noir (14).

Des doutes persistent (00:25:33) : carton : « *Une semaine plus tard* ». La journée commence par une petite scène dans les bureaux où l'on apprend que les cadres travaillent tard (15). Dans les entrepôts, on discute à propos de la décision problématique de Sylvie qui explique qu'elle est pour la Scop mais préfère ne pas s'engager pour l'instant (16). Les discussions s'enchaînent et d'autres doutes percent : peut-on payer en plusieurs fois ? Le montant à investir peut-il augmenter ? Une ouvrière asiatique a l'air convaincue par la Scop. La journée de travail se termine avec ces questions en suspens (17 à 20).

En avant ! (00:31:30) : le lendemain, on apprend que les chiffres de l'entreprise remontent (21). Muriel continue de s'interroger : qu'est-ce qui va changer dans la nouvelle convention (22) ? Dans les ateliers comme dans les bureaux, on remplit le formulaire (23). Des banquiers viennent visiter l'entreprise (24).
Les rapports changent explique Valérie : les différents employés parlent davantage entre eux. Elle s'interroge sur sa légitimité à choisir le futur dirigeant de la Scop (25). Le groupe des six discute aussi sur ce point. Un responsable commercial propose sa candidature (26).
Sylvie a changé d'avis : elle rentre dans la Scop (27).

La lettre (00:42:58) : carton « *Alors que la quasi-totalité des salariés a décidé d'entrer dans la Scop, le patron fait une contre-proposition* ». Tout le monde lit la lettre du patron et essaie de décrypter sa proposition. Cette nouvelle sème le trouble (28 à 36).

La réunion avec le patron (00:52:02) : carton « *Le 4 juin tous les salariés sont présents pour assister à la réunion avec le patron* ». On n'entend pas les propos du patron, seulement les réactions qu'elles suscitent chez les employés. Les discussions sont houleuses (37). Après la réunion, on fait le bilan : tout le monde est nerveux explique Sylvie (38, 39). Les six se réunissent : « *la guerre est ouverte* » conclut le futur dirigeant de la Scop (40). Jane-Rose évoque un dicton lingala qui dit qu'il faut craindre le serpent même quand il est mort (41) !

Le projet avance (01:00:03) : carton « *Fin juin, la proposition du patron a été écartée et le projet de Scop avance* ». Dans les bureaux, on décide de la nouvelle collection et des nouveaux marchés (42). L'ambiance semble plus sereine à la cantine, dans les bureaux et dans les ateliers (43 à 45). Un pot est donné pour fêter la naissance de l'enfant du futur dirigeant de la Scop (46). Mais un plan de l'entrepôt de nuit semble présager une menace prochaine.

Un coup dans l'aile (01:04:02) : la journée commence par une mauvaise nouvelle : Cora déréférence la marque Belamy. Le projet de Scop est compromis (47). Les cadres vont annoncer la nouvelle aux ouvriers (48). On cherche des idées pour sauver le projet (49). Muriel regrette qu'on ait abandonné les petits clients au profit des supermarchés (50). Pendant la pause déjeuner, on s'étonne de ce changement brusque dans la position de Cora (51, 52). Dans l'entrepôt, Valérie explique qu'elle ne croit pas aux coïncidences (53). Sylvie s'indigne contre les grandes surfaces qui font aussi la loi chez les agriculteurs (54). Certains gardent espoir, d'autres pensent que c'est fini (54). La journée se termine sur un plan des bureaux où ne restent que les mannequins arborant les dessous Starissima (55).

L'attente (01:14:33) : les journées sont longues. Des ouvrières avouent qu'elles ont pleuré hier (56 à 58). Mais la bonne humeur est toujours là et l'humour va bon train. Muriel regrette qu'elles n'aient pas fait la cérémonie du poulet pour chasser les mauvais esprits de l'entreprise (59).

La dernière réunion (01:18:42) : la boucle est bouclée. Sylvie Nourry revient pour expliquer que le projet de Scop n'est plus réalisable (60).

La comédie musicale (01:20:42) : les employés chantent ensemble une chanson d'espoir tout en continuant leur travail (61). Le film se termine sur un plan de Sylvie qui observe l'entrepôt depuis les bureaux et commente « *On a une belle vue là !* » Carton : « *En novembre 2009, le Tribunal de Commerce a prononcé la liquidation de Starissima. Les 50 salariés se sont retrouvés au chômage.* » Générique de fin.

RÉCIT

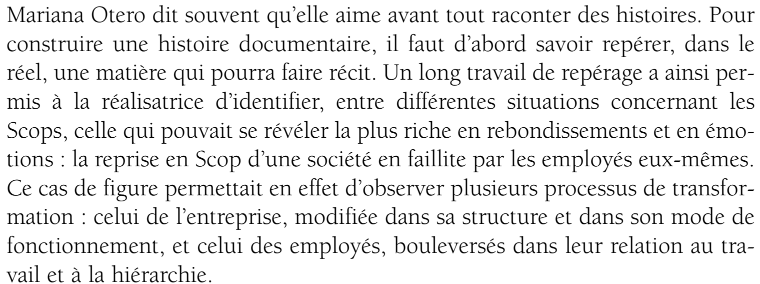
Scénariser le réel











Mariana Otero dit souvent qu'elle aime avant tout raconter des histoires. Pour construire une histoire documentaire, il faut d'abord savoir repérer, dans le réel, une matière qui pourra faire récit. Un long travail de repérage a ainsi permis à la réalisatrice d'identifier, entre différentes situations concernant les Scops, celle qui pouvait se révéler la plus riche en rebondissements et en émotions : la reprise en Scop d'une société en faillite par les employés eux-mêmes. Ce cas de figure permettait en effet d'observer plusieurs processus de transformation : celui de l'entreprise, modifiée dans sa structure et dans son mode de fonctionnement, et celui des employés, bouleversés dans leur relation au travail et à la hiérarchie.

Un récit est toujours l'histoire d'une double transformation : l'évolution d'une situation initiale vers une situation modifiée et l'aventure initiatique d'un héros. L'histoire d'*Entre nos mains* peut ainsi être analysée selon les règles classiques des schémas narratifs : il est bien question d'une quête (le projet Scop) ponctuée d'une série d'événements et d'obstacles qui conduisent à une situation de crise. Ici, pas de héros unique aux qualités exceptionnelles, mais un groupe d'individus, plutôt ordinaires, qui vont pourtant vivre une aventure exceptionnelle dont ils sortiront grandis. Ces multiples personnages s'entraident ou s'affrontent : ils sont adjuvants de la quête (Sylvie Nourry, les employés, les banquiers) ou opposants (le patron, Cora, les banquiers encore). Le film va même jusqu'à emprunter aux règles du théâtre classique (unité de lieu, unité d'action) tandis que la séquence de comédie musicale n'est pas sans rappeler les chœurs des tragédies antiques. Ici le chœur présente la particularité d'être constitué par les personnages principaux et non par des intervenants extérieurs. Les héros eux-mêmes se font ainsi les commentateurs de leur propre histoire, ce qui permet de mettre en avant leur attitude réflexive et la naissance de leur regard critique sur la situation complexe qu'ils ont traversée.

Un récit en trois mouvements

La construction dramatique du film est soutenue par le travail du montage qui vient donner à chaque étape du récit un rythme propre : progression lente pour la scène d'exposition, situation trouble qui s'éclaircit graduellement, accumulation des péripéties, accalmies et relances, accélération jusqu'au dernier revers puis decrescendo et final harmonieux. Le vocabulaire musical peut ainsi s'avérer très approprié pour décrire la construction d'un récit cinématographique. Plutôt que découper le film en chapitres, il peut sembler plus adapté de distinguer, comme pour une pièce musicale, les différents mouvements de l'œuvre. *Entre nos mains* s'organise en trois mouvements dont chacun présente une tonalité et un tempo singuliers.

Le premier mouvement correspond à la première moitié du film. Le récit avance touche par touche et dévoile une série de micro-événements bien différents des rebondissements plus marqués de la deuxième partie. On entre petit à petit dans le film, au fil des questions et des hésitations des différents personnages. Ce premier mouvement semble une sorte de lent prélude où les instruments font leur entrée tour à tour et s'accordent progressivement.

Dans le deuxième mouvement, qui commence exactement à la moitié du film, le rythme va s'accélérant et les épreuves s'enchaînent rapidement : contreproposition du patron, retrait de Cora, bilan négatif du réseau Scop. Le *climax*, point culminant de ces différents moments de crise, est marqué par l'annonce du retrait de Cora et suivi d'une retombée du rythme venant appuyer l'attente difficile du dénouement.

Le troisième mouvement opère un nouveau retournement de situation. Alors que la situation semblait désespérée, le film se termine par une sorte de *happy end*. Après la violence des épreuves traversées, le rythme ne s'est pas essoufflé : le film se termine de manière dynamique, comme un finale symphonique où tous les interprètes jouent ensemble la même partition.

Les cartons informatifs

Hors générique, le film est ponctué de six cartons. Alors qu'une voix *off* se fait souvent plus intrusive en intervenant sur les images elles-mêmes, les cartons semblent plus neutres, laissant les images se dérouler au présent. Mais au-delà de cette neutralité apparente, chaque carton possède des fonctions informatives, narratives et/ou dramatiques particulières.

Le premier carton, « *Orléans, avril 2009* », apparaît juste après le titre du film et lance véritablement le récit, donnant rétrospectivement à la première séquence une valeur de préambule. Les informations sont très sommaires. On n'est par exemple pas informé du nom et des activités de l'entreprise. La concision de ce premier texte, proche de certains cartons utilisés dans les débuts de films de fiction, permet de donner le ton du film et d'affirmer une volonté de ne pas trop guider le spectateur.

Le deuxième carton, « *Une semaine plus tard* », permet de donner une certaine ampleur à la première partie du film et de faire comprendre qu'il s'agit de suivre la naissance de la Scop sur la durée.

Presque exactement à la moitié du film, apparaît le troisième carton, « *Alors que la quasi-totalité des salariés a décidé d'entrer dans la Scop, le patron fait une contre-proposition* ». Ce carton dresse un premier bilan et, en délivrant une information pouvant être comprise sans lui, contribue à la dramatisation de l'événement. Le carton marque ainsi un tournant : à partir de ce coup de théâtre, les péripéties vont s'accumuler…

PERSONNAGES

Un film choral

Entre nos mains présente une grande variété de personnages. Si certains prennent une place plus importante que d'autres, on ne peut cependant pas dégager de personnage central. Semblant suivre à la lettre le précepte de la Scop, « une personne = une voix », Mariana Otero construit ici un film choral où différentes trajectoires individuelles se rencontrent autour d'une aventure collective.
Alors qu'on ne connaît pas toujours le nom ni la fonction de chacun, le film accomplit le miracle de faire exister tous ces individus en nous les rendant rapidement familiers. La réalisatrice s'intéresse principalement à trois types de personnages : les ouvrières, les délégués du personnel et les cadres. D'autres individus, que l'on ne voit pas ou très peu, jouent aussi un rôle primordial puisque c'est d'eux dont dépend l'avenir de l'entreprise : le patron, les banquiers et les partenaires commerciaux. Dans ce foisonnement de personnalités, c'est le groupe des ouvrières qui sera l'objet de plus d'attention : sa diversité (tant au niveau des âges que des origines sociales ou culturelles) en fait un groupe plus vivant que celui des cadres qui semble davantage homogène. Le film donne à voir les particularités de chacune : Jane-Rose cite un proverbe en lingala (langue de la République Démocratique du Congo), Thi Trang décrit une tradition religieuse pratiquée dans son pays d'origine, une autre ouvrière chante en laotien tandis que Sylvie, femme d'agriculteur, parle de vendre ses poules pour trouver l'argent à investir dans la Scop. Ces personnages hauts en couleur prennent le devant de la scène et *Entre nos mains*, malgré la présence importante de quelques personnages masculins (en particulier l'ancien « patron » et le nouveau « dirigeant »), est un film au féminin.
Tout en individualisant chaque personnage, le film met en scène l'émergence d'une pensée collective. Au début du film, chaque ouvrière arrive seule à l'usine et, dans l'atelier de couture, les Françaises et les Asiatiques semblent former deux clans bien distincts, comme le fera remarquer plus tard Valérie. Quand les ouvrières apprennent le projet de Scop, elles hésitent d'abord à en parler entre elles et on comprend que c'est chez elles, auprès de leur famille ou de leurs amis, qu'elles entendent prendre leur décision. Ainsi, dans la première partie du film, chacune ne parle que pour soi, dans la retenue. Puis, petit à petit, le projet fait naître une parole collective, plus libre : les ouvrières dialoguent entre elles, échangent leurs interrogations et se mettent à dire « nous ».

Mariana Otero explique combien la mixité sociale des employés de Starissima a été l'une des raisons qui l'ont convaincue de tourner son film dans cette entreprise. Elle a aussi été séduite par le fait que la majorité des employés soit des femmes car elle pressentait que la révolution intime qu'elle souhaitait filmer serait peut-être plus profonde encore que chez des hommes.

Devenir actrice

La première fois que Muriel est filmée, elle enlève ses lunettes, se recoiffe et semble un peu gênée. Elle est ensuite de plus en plus naturelle et, à la fin du film, elle s'amuse même de la présence de la caméra et jette à la réalisatrice des regards complices : elle est devenue une véritable actrice. « *Au début les échanges étaient un peu figés, car elles étaient mal à l'aise devant la caméra. Il y avait beaucoup de temps morts, il a fallu couper beaucoup. Puis, au fur et à mesure, elles ont pris confiance et du coup, entre elles, c'était plus naturel. Elles sont devenues excellentes dans les scènes ! Pour la séquence du poulet, c'est Muriel qui fait la scène. Il y a une aisance, liée à l'évolution de tout le monde, elles et moi* ».

Après le film

Mariana Otero est restée en contact avec certaines des employées. Elle peut ainsi répondre à la question que se pose immanquablement le spectateur à la fin du film : que sont devenus les employés, et en particulier les ouvrières de Starissima ? « *Elles ont toutes trouvé du travail. Certaines ont créé leur entreprise. La Laotienne qui chante a créé sa petite entreprise de retouches. Une autre a créé une entreprise de création de vêtements et pense peut-être l'agrandir et faire une coopérative. D'autres ont fait des formations et ont changé de métier. Je pense que cette expérience leur a donné de l'énergie pour faire d'autres choses, ça leur a donné confiance en elles.* »



1. Noémia, atelier piquage : « *Moi je vais réfléchir encore un peu. Parce que j'ai peur, c'est tout. J'ai peur de perdre de l'argent et de perdre le boulot. Si ça ne marche pas, tu perds tout !* »



2. Jane-Rose, service expédition : « *On sait que des fois des entreprises qui sont dans la même situation, elles s'en sortent. Pour l'instant on vit au jour le jour. Moi je ne suis pas trop pessimiste. Il faut croire jusqu'au dernier souffle* ».



3. Sylvie, service expédition : « *Après quelques réflexions, je rentre dans la Scop ! Mon mari il m'a dit : écoute Sylvie, la participation aux bénéfices c'est de l'argent qui t'est revenu, c'est l'entreprise qui te l'a donné. Tu l'as gagné si on veut mais tu l'as pas gagné de tes propres mains. Alors t'as qu'à le leur remettre* ».



4. Denis, porteur du projet et futur dirigeant de la Scop : « *La guerre est ouverte, non ? Si monsieur Spanier est dans ce projet, de près ou de loin, moi je me retire du projet* ».



5. Muriel, atelier piquage : « *Mais tous les petits clients qu'on avait, qui c'est qui les a lâchés, c'est nous ou c'est eux ? Parce que maintenant ils seraient peut-être importants ces petits clients-là. C'était trop compliqué de les garder ?* »



6. Valérie : « *Je crois pas aux coïncidences moi. C'est bizarre, jeudi le patron il en a parlé et hier on perd Cora… Comme par hasard !* »



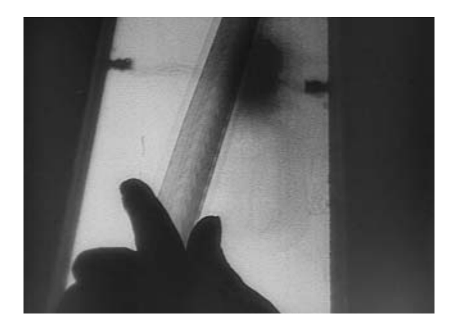
7. Laurent, délégué du personnel : « *Il faut avoir de l'espoir et en même temps être réaliste : c'est dur !* »



8. Sylvie Nourry, conseillère du réseau Scop : « *Ce que vous avez fait c'est quelque chose de formidable dont vous vous souviendrez longtemps. Et je regrette vraiment qu'on n'ait pas pu aller au bout de l'aventure mais essayez de sortir tous la tête haute de cette histoire parce qu'une grande partie des gens que je vois n'ont pas ce courage-là* ».









L'Homme à la caméra (Arte)

MISE EN SCÈNE

Les mains à l'ouvrage



Le titre du film ainsi que les premières images du générique donnent des indications importantes sur le positionnement de la réalisatrice. La formule choisie intrigue : désigne-t-elle comme instance énonciatrice les ouvrières elles-mêmes (le titre n'est pas « entre leurs mains ») ou bien sous-entend-elle que la réalisatrice s'inclut dans le groupe qu'elle a filmé ? Cette idée de collectivité semble pourtant démentie par les premières séquences où, par le cadrage et le montage, les ouvrières sont isolées les unes des autres et clairement mises à l'écart du groupe des décideurs, en réunion dans les bureaux, (voir l'analyse de séquence page 14).

La réalisatrice quant à elle n'affirme pas sa présence. Dans les premiers moments du film, aucune intervention de sa part, ni regards adressés à sa caméra : l'équipe se fait oublier et la réalisatrice se présente comme une observatrice extérieure. Cependant, le fait d'associer le titre à un plan de mains d'une couturière (comme sur l'affiche), puis à des bobines de fil qui se dévident, permet de rapprocher le travail cinématographique, et en particulier celui du montage, de celui des ouvrières de Starissima. Ne parle-t-on pas aussi de « bobines » pour un film et les gestes d'une monteuse qui colle des morceaux de pellicule ne rappellent-ils pas ceux utilisés en couture ? La mise en exergue et l'insistance sur ces mains de couturière dès l'ouverture d'*Entre nos mains* rappelle une séquence célèbre de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) : des mains de monteuse sont mises en parallèle avec une multitude de travaux manuels présentant les métiers du cinéaste et de ses collaborateurs comme une activité comparable à celles de tous les ouvriers de la ville. Par ces quelques plans d'introduction, Mariana Otero se désigne ainsi comme une artisane du cinéma qui se positionne à égalité avec les personnes qu'elle désire filmer.

Ce procédé de mise en abyme (le film montre le film en train de se faire), ici subtilement déguisé, est fréquent au cinéma et de nombreux *incipit* de films s'amusent à désigner leur outil de travail. En effet, le générique s'avère le moment idéal pour ce genre d'exercice car il s'affirme comme un espace de signature privilégié accordé à l'auteur. Observer sur quelles images les noms du réalisateur et ceux des membres de l'équipe apparaissent permet souvent d'obtenir des indications intéressantes sur la conception du cinéma que défend le réalisateur. On peut penser à *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton (1990) dont les mots du générique défilent sur un enchaînement de mécanismes complexes mis en place par un savant fou. Le réalisateur s'amuse à associer chaque métier du cinéma à l'un des rouages de ces étranges machines, et celui du monteur est évidemment associé aux ciseaux, objet crucial du récit. Plus largement, cette mise en parallèle permet de placer l'excentrique réalisateur sur un pied d'égalité avec son personnage. Ingénieux expérimentateur des techniques cinématographiques, Tim Burton sait lui aussi donner vie à des créatures monstrueuses.

Décloisonner l'espace

Bien qu'il débute sur une série de gros plans isolant des morceaux de corps, *Entre nos mains* se construit ensuite dans une volonté d'élargissement et de décloisonnement des espaces. En commençant son film au plus près des ouvrières, la réalisatrice affirme immédiatement son intimité avec elles et peut dès lors s'éloigner pour trouver la distance exacte qui lui permettra d'être à la fois proche des personnages et sensible au décor qui les entoure. En effet, le propos du film est bien d'observer des personnes dans leur cadre de travail en montrant comment leurs relations sont amenées à se modifier grâce au projet de Scop. Il était donc essentiel de filmer en plans assez larges pour montrer l'espace de travail de chacune. Les très gros plans sur les visages ne reviennent que lors des scènes de réunion où cette fois la réalisatrice souhaite se concentrer sur la parole.

L'espace du film est essentiellement intérieur. On ne découvre l'extérieur de l'entreprise qu'assez tardivement et les rares moments où l'on sort des ateliers et des bureaux sont l'occasion de très courtes scènes de transition où les ouvrières se rendent au travail ou s'accordent une pause cigarette. Un plan extérieur se distingue par la bouffée d'espoir qu'il semble faire naître : juste avant la fin du film,








Muriel déjeune seule au soleil. La lumière d'été baigne la scène d'une douceur mélancolique, comme un temps de bonheur suspendu juste avant le coup de grâce.
Au début du film les différents espaces semblent cloisonnés. Le montage marque une séparation importante entre les groupes et insiste sur l'opposition entre le haut (les bureaux) et le bas (les ateliers et l'entrepôt). Même la salle à manger, qui pourrait être un espace commun, n'est pas investie au même moment par les différents employés et l'on peut supposer que les pauses déjeuners ne sont pas les mêmes pour les cadres et les ouvriers. Pourtant, petit à petit, ces différents personnages se rencontrent et sont même amenés à partager les mêmes lieux au cours de discussions en petits groupes ou lors de réunions collectives proposées par les porteurs du projet Scop ou par le patron. Le film se conclut sur un symbole fort de ce bouleversement des hiérarchies : venue dans les bureaux pour observer d'en haut les entrepôts où elle travaille, Sylvie conclut malicieusement « *on a une belle vue là !* ».
La réalisatrice, qui s'est d'abord employée à filmer chaque personne individuellement, en plan fixe, semblant recueillir leur parole comme une confidence, cherche à suivre de plus en plus les échanges entre les ouvrières. La caméra se permet davantage de mouvements (des panoramiques accompagnent les discussions entre Muriel et Sylvie) et se fait de plus en plus attentive aux espaces de transition : les portes communiquant entre les bureaux et les ateliers deviennent peu à peu des éléments importants du décor. Le film devient plus mobile au fur et à mesure que le cadre de travail habituel des employés se modifie. La réalisatrice assouplit sa façon de filmer comme pour accompagner la transformation des relations entre les employés.





Documentaire et fiction

De plus en plus de films se jouent des frontières entre les genres cinématographiques habituels et, par des mélanges inattendus, donnent une énergie nouvelle au langage cinématographique. Jean-Pierre Rhem, directeur du Festival International de Documentaire (FID) de Marseille explique ainsi que, face à l'émergence de plus en plus fréquente de nombreux films hybrides, il pense nécessaire d'ouvrir sa programmation à des œuvres à cheval entre documentaire et fiction[1]. Quant aux festivals habituellement consacrés à la fiction, ils se montrent de plus en plus sensibles à des films à fort penchant documentaire. La fiction se nourrit du documentaire tandis que celui-ci trouve dans les ressorts fictionnels des moyens de transcender ses propres limites.
L'une des expériences les plus étonnantes de ces dernières années a certainement été *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008), un film d'animation documentaire. On peut aussi penser à *Be with me* d'Eric Khoo (2005) qui intégrait à sa galerie de personnages fictionnels un personnage réel : le témoignage de cette femme sourde, aveugle et muette donnait au propos du film une force supplémentaire. Plus récemment, le réalisateur français Jean-Charles Hue écrivait *La BM du Seigneur* (2010) avec un groupe d'acteurs non-professionnels qui interprétaient leur vie réelle et rêvée dans un récit entremêlant les inventions de la fiction et la force brute du document.
Entre nos mains ne propose pas un véritable mélange. La comédie musicale vient après le documentaire, comme une excroissance. Elle permet de magnifier le réel : en fiction tout est permis et les rêves des personnages peuvent s'affirmer dans un chant utopique. Plus largement, le documentaire, pour Mariana Otero, n'est pas seulement un témoignage sur une réalité mais aussi une façon de la dépasser en la donnant à voir à un regard extérieur : qui dit spectateur, dit narration mais aussi réflexion sur la forme adéquate qui mettra le mieux en valeur le propos du film. « *Ce qui fait le film c'est l'accumulation de petites choses qui, au fur et à mesure, dessinent une histoire. Et c'était très important de venir tous les jours, pour avoir ces choses minuscules. Ça pouvait surgir n'importe quand. Ce que j'aime c'est m'immerger dans un milieu, être avec les gens et, à un moment donné, trouver une forme qui me permette de raconter leur histoire, et de la sublimer aussi* ».
Dans son film précédent, *Histoire d'un secret*, la réalisatrice avait déjà allié documentaire et fiction mais d'une manière différente. Comme pour établir une certaine distance vis-à-vis de cette enquête autobiographique, elle avait choisi d'écrire et de tourner son film comme un récit de fiction.

1) « Aux frontières du documentaire : la fiction ne suffit plus », entretien avec Jean-Pierre Rhem, http://www.telerama.fr/cinema/aux-frontieres-du-documentaire-1-la-fiction-ne-suffit-plus,30947.php (juillet 2008)

SÉQUENCE

Une scène d'exposition originale

Le générique d'ouverture s'étend sur la durée. Les cartons viennent ponctuer les premières scènes et le titre même du film n'apparaît qu'au bout de cinq minutes. Le générique représente donc une séquence à part entière qui joue le jeu de la classique « scène d'exposition » : le décor est planté, les principaux personnages sont montrés et l'enjeu du film clairement énoncé. Cependant, par le travail du montage, le film trouve une manière originale de présenter ces informations. Un montage alterné entre les différents espaces crée une tension, laissant imaginer la possibilité d'un affrontement ou d'un désaccord. Par ailleurs, le rythme enlevé de ces premières scènes est à l'image de l'organisation générale du film : la caméra passe d'un endroit à l'autre, d'une personne à l'autre, prélevant au passage quelques phrases, gestes et attitudes qui, côte à côte, finiront par construire un récit.

Les deux séquences analysées sont composées de huit blocs : sept alternances entre l'espace ouvrier et la salle de réunion puis l'espace collectif où tous les personnages sont réunis, la séquence 2 lançant véritablement le film et apportant une sorte de conclusion à la première séquence.

En construisant des jeux d'opposition et de juxtaposition entre ces différents espaces (dont on ne perçoit pas encore la contiguïté), le montage sert le propos du film qui trouve ainsi une forme cinématographique en accord avec le sujet traité : essayer de les réunir en les faisant communiquer entre eux. Par ailleurs ce début emprunte un certain nombre de formes au récit de fiction : effet de suspense (il se décide des choses à l'insu des ouvrières), effet d'annonce (il faut se méfier du patron)...

1a. L'atelier

Le film commence sur une série de gros plans : mains qui cousent, bobines de fil, bouts de machines à coudre. On découvre ensuite, en plan plus large, les différentes ouvrières dans leur cadre de travail. Aucun échange entre elles, ni mots, ni regards. Toutes travaillent en silence, les yeux rivés à leur ouvrage. On n'entend que le bruit des machines et des ciseaux.

1b. La réunion

Dans un espace très différent, bien plus petit, d'autres personnes sont réunies autour d'une table. Elles sont plus proches les unes des autres, se parlent, se regardent et ces échanges sont appuyés par l'utilisation du champ-contrechamp. Le passage de l'atelier à la salle de réunion s'est fait grâce à un effet de montage sonore : la voix de Sylvie Nourry commence sur la fin du dernier plan de l'atelier, comme pour indiquer au spectateur qu'il s'agit bien de la même entreprise et que les deux actions se déroulent au même moment. Si ce type de pont sonore est une pratique courante en montage on peut remarquer qu'ici l'effet est appuyé puisqu'il dure presque quatre secondes. Grâce à cette durée, les premiers mots prononcés par Sylvie Nourry (« *Nous soussignés employés de l'entreprise…* ») semblent aussi englober les couturières. On peut donc d'abord penser que la décision a été prise par davantage de salariés que ceux présents à la réunion. Cependant la répétition du montage alterné donne par la suite le sentiment que les ouvrières ne sont pas au courant de la décision des cadres, ce qui se confirme lors de la séquence 2.

Le décor de la salle de réunion donne un nouvel indice concernant l'entreprise : en arrière-plan on aperçoit des dessous en dentelles disposés sur un cintre. En reliant les informations du bloc 1a et 1b on peut déduire qu'il s'agit d'une entreprise de confection de lingerie féminine.

1c. L'atelier

Cette fois le raccord sonore est plus brutal. On retrouve le même type de plans que dans le premier bloc mais le rapport est inversé : on commence sur les personnes - les mêmes que dans les premiers plans du film - pour finir sur des gros plans de leurs mains au travail. Autre différence : alors que dans le premier bloc il était difficile d'associer les mains à des visages et de relier les étapes de travail, cette fois la séquence est montée de manière plus linéaire. On est passé d'un montage de type impressif à un montage de type narratif : dans le début du film, le montage insistait sur des impressions alors que, dans ce deuxième moment, il commence à raconter une histoire. On peut maintenant relier les visages aux mains et comprendre le lien entre les différentes tâches des ouvrières puisque c'est le même tissu que découpe l'une et que va coudre l'autre. Ces personnes qui nous étaient d'abord apparues comme les éléments d'un groupe éclaté semblent maintenant former un groupe plus harmonieux.

1d. La réunion

Cette fois encore le raccord sonore est sec : le coup de ciseaux de la couturière lance la phrase de Sylvie Nourry, qui lance à son tour l'image. On comprend cette fois que Sylvie Nourry ne fait pas partie des employés de l'entreprise. Elle annonce que le projet semble possible. L'impression d'échange est, là aussi, plus forte que dans la première partie de la réunion où Sylvie Nourry lisant le texte était la seule à parler. Maintenant la parole circule entre les différentes personnes.

1e. L'entrepôt

Nous découvrons un nouvel espace : un entrepôt où deux ouvrières échangent quelques mots tout en travaillant. Ainsi la gradation dans la communication continue. Les ouvrières filmées sont toujours celles qui tiendront une place importante dans le film. Ce début fonctionne donc un peu comme une galerie de portraits. Le retour à la salle de réunion se fait encore grâce à un effet sonore : la coupe est amenée par un bruit de carton.

1f. La réunion

Sylvie Nourry prévient les employés de la possible réaction négative du patron. En mettant en valeur cette annonce dès les premiers moments du film, la réalisatrice construit un effet de suspense. Pour accentuer la tension, le cadre se resserre sur les visages. L'un des employés parle de convaincre les autres employés. On est donc maintenant certain que les ouvrières ne connaissent rien du projet.

1g. L'atelier

Retour sur des mains en train de coudre. Le changement de lieu est accentué par le bruit sec de la machine à coudre. Pour ce dernier moment dans l'atelier, on reste sur la même ouvrière, comme pour insister sur le fait que le film se centrera sur des personnes, et ne se contentera pas de survoler plusieurs espaces et de ne présenter que des groupes. On remarque que, dans les espaces ouvriers, nous n'avons rencontré que des femmes.

2. La salle de conférence

Ce bloc est coupé en deux par le titre du film suivi d'un carton indiquant le lieu et la date. Ce type de carton indique que c'est véritablement maintenant que le film commence. Pendant l'apparition du titre, le retour du bruit des machines à coudre soulève des questions : qui désigne véritablement le « *nos* » du titre ? Tous les salariés de l'entreprise ou plus spécifiquement les couturières ? Le doute est lancé, d'autant que le son évoque l'image déjà vue d'une main en train de coudre. En effet, ce sont les ouvrières qui prendront le plus de place dans le film. Mais pour le moment, elles restent silencieuses. La parole, précise et didactique, est portée uniquement par Sylvie Nourry.

1 3 4 10

11 12 13 14

15 19 22 23

31 33 37 39

entre nos mains

41 42 42b 44

Du montage alterné au montage choral

Lors de la découverte de la contre-proposition du patron, le montage met en relation, d'une autre façon, les différents protagonistes de l'histoire. Il ne s'agit plus ici de montage alterné, mais de montage choral puisque la lettre est lue, morceau par morceau, par différentes voix et dans différents lieux. Par sa forme, cette séquence annonce en quelque sorte la comédie musicale finale. Le moment le plus fort est celui où Muriel lit le texte à haute voix pour ses collègues : les « piqueuses » qui semblaient un peu à l'écart au début du film sont maintenant partie prenante des réflexions du groupe des couturières. Le geste de Noémia et la façon dont elle les nomme « *Vous écoutez les filles !* » montrent bien leur nouvelle complicité. Comme lors de la séquence d'ouverture, le choix de montage accompagne ainsi le propos du film.





Champ-contrechamp

Fer de lance de la Nouvelle Vague et du cinéma moderne, Jean-Luc Godard n'a cessé de bousculer les règles du langage cinématographique. Après avoir utilisé de nombreux *jump cuts* et faux raccords dans *À bout de souffle* (1959) comme pour tenter d'imprimer dans la matière cinématographique même les affolements et les inconséquences de son personnage principal, il détruit la règle habituelle du champ-contrechamp dans *Vivre sa vie* (1962). Lors d'une scène de rupture entre Nana (Anna Karina) et Paul, accoudés côte à côte au comptoir d'un bar, la caméra reste constamment dans le dos de celui qui parle, accentuant ainsi le manque de communication entre les deux amants. Plus tard dans le film, la discussion entre Nana et Raoul, un souteneur, assis cette fois face à face autour d'une table, est filmée de manière tout aussi surprenante. La caméra se déplace sans cesse dans le dos de Raoul qui vient ainsi masquer ponctuellement le visage de Nana. Là encore l'absence de contrechamp instaure un sentiment de malaise et le corps du souteneur, toujours situé en amorce, semble écraser la jeune femme.

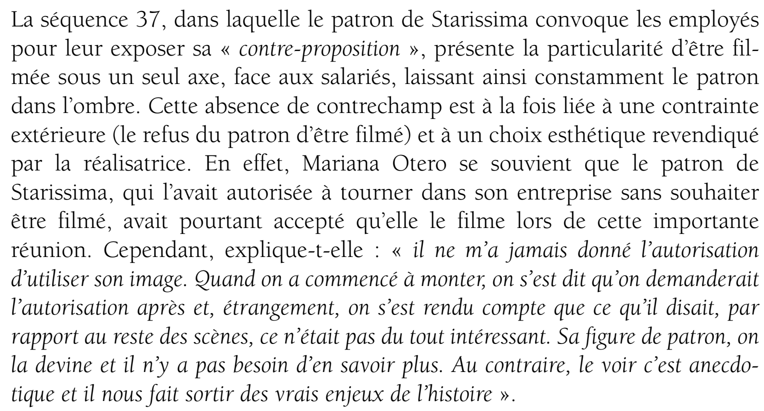


Vivre sa vie (Opening)

PLAN

Le plan manquant





La séquence 37, dans laquelle le patron de Starissima convoque les employés pour leur exposer sa « *contre-proposition* », présente la particularité d'être filmée sous un seul axe, face aux salariés, laissant ainsi constamment le patron dans l'ombre. Cette absence de contrechamp est à la fois liée à une contrainte extérieure (le refus du patron d'être filmé) et à un choix esthétique revendiqué par la réalisatrice. En effet, Mariana Otero se souvient que le patron de Starissima, qui l'avait autorisée à tourner dans son entreprise sans souhaiter être filmé, avait pourtant accepté qu'elle le filme lors de cette importante réunion. Cependant, explique-t-elle : « *il ne m'a jamais donné l'autorisation d'utiliser son image. Quand on a commencé à monter, on s'est dit qu'on demanderait l'autorisation après et, étrangement, on s'est rendu compte que ce qu'il disait, par rapport au reste des scènes, ce n'était pas du tout intéressant. Sa figure de patron, on la devine et il n'y a pas besoin d'en savoir plus. Au contraire, le voir c'est anecdotique et il nous fait sortir des vrais enjeux de l'histoire* ».

L'absence de contrechamp dans le cadre d'une scène de discussion va à l'encontre des règles habituelles du langage cinématographique et souligne bien le manque de communication entre les deux parties. L'effet est renforcé par le fait que la figure du patron est laissée hors champ non seulement à l'image mais aussi au son. Les employés lui coupent la parole et contredisent des propos que l'on n'a pas entendus, mais que l'on devine d'autant plus aisément que leur teneur a été préalablement déchiffrée lors de la séquence de la lettre (voir analyse page 15). Cette mise « hors champ » s'apparente donc à une mise « hors jeu » semblant signifier que ce personnage n'a plus sa place dans l'entreprise ni son mot à dire dans l'élaboration du projet de Scop.

Force de l'invisible

L'absence de ce plan étonne d'autant plus que l'apparition du patron bénéficiait, depuis le début du film, d'un fort effet de suspense : dès le prologue Sylvie Nourry nous prévenait d'une possible réaction négative de sa part tandis que la séquence de la lecture de la lettre renforçait la tension autour de ce personnage invisible en découpant l'action de façon inhabituelle, comme pour accentuer l'impact de l'événement chez les différents employés. Dans la séquence de la réunion, la suppression au montage de cette image tant attendue peut alors prendre une autre signification. Resté invisible, le patron ne bénéficie-t-il pas ainsi d'une plus grande aura, d'une puissance cachée digne d'un *deus ex machina* ? En effet, sans que l'on n'en ait jamais la preuve, il semble évident que le retrait du client Cora, qui entraînera l'effondrement du projet Scop, est lié à une manœuvre souterraine du patron. Ce qui reste dans l'ombre s'avère souvent bien plus inquiétant que l'apparition d'un individu en chair et en os. C'est la leçon que nous donne Jane-Rose à travers son proverbe lingala expliquant qu'il faut craindre le serpent même quand il est mort.

Mariana Otero nous montre encore une fois que le documentaire ne doit pas craindre d'utiliser les mêmes effets de style et règles dramaturgiques que les films de fiction. Dans le film de Vicente Minelli, *Les Ensorcelés* (1952), Kirk Douglas interprète le rôle d'un jeune producteur et réalisateur faisant ses premiers pas à Hollywood. Suite à de ridicules essais de costumes visant à transformer de simples figurants en hommes-chats monstrueux, il comprend qu'il n'y a rien de tel pour susciter la peur chez le spectateur que la suggestion et le suspense car si l'on montre tout, alors l'imagination n'agit plus. La règle énoncée dans ce film est un hommage déguisé au film de Jacques Tourneur, *La Féline* (1945) qui, par un jeu d'ombres et de lumières, un travail habile du découpage et du montage ainsi qu'une virtuose partition sonore, parvient à suggérer la présence de créatures terrifiantes sans jamais les montrer.

ATELIER

Hors champ







Un film existe par ce qu'il montre mais aussi par tout ce qu'il ne montre pas, ce qu'il cache volontairement au spectateur ou ce qu'il préfère seulement suggérer. Essayer de repérer ce qui n'est pas montré dans un film ou dans une séquence précise peut permettre de mieux comprendre les partis pris du réalisateur. Nous avons vu précédemment combien le fait de ne pas montrer le patron de Starissima générait une tension intéressante pour la construction dramatique du récit. On peut demander aux élèves d'identifier d'autres éléments que Mariana Otero n'a pas souhaité faire apparaître dans son film, puis de réfléchir aux effets que produisent ces multiples restrictions.

– Le film ne détaille pas toutes les activités de l'entreprise : on ne sait pas en quoi consiste le travail de chaque personnage ; on ne s'attarde pas, ou très peu, sur la description du savoir-faire des uns ou des autres ; on ne voit jamais les clients et l'on ne sait rien des relations avec les ateliers de confection en Chine (dont on peut seulement apercevoir une carte derrière une des employées pendant la séquence finale).

– Certains rebondissements ne sont pas bien expliqués (on comprend par exemple qu'un des employés du « groupe des six » à l'origine du projet est parti mais cela reste flou). De même, la visite de l'entreprise par les banquiers est montrée de telle manière que ces derniers sont mal identifiés, ce qui suscite l'inquiétude du spectateur. Par ailleurs, des ellipses temporelles laissent vraisemblablement de nombreux micro-événements dans l'ombre.

– Les employés ne sont jamais filmés hors de leur cadre de travail. La réalisatrice avait d'abord pensé filmer certaines ouvrières chez elles afin de mieux observer ce que le projet Scop venait aussi bouleverser au sein des relations familiales mais elle a finalement abandonné l'idée, estimant qu'il serait plus efficace pour le récit de se concentrer sur un seul lieu : celui du travail et des relations des ouvrières entre elles et avec leur hiérarchie.

– On passe sous silence l'histoire de l'entreprise et le passé des relations entre les employés.

– Le film aurait pu nous en dire davantage sur les Scops et sur les difficultés auxquelles elles sont confrontées…

Cette liste, non exhaustive, des aspects que Mariana Otero a choisi d'écarter montre combien le travail de réalisation est avant tout un travail de choix : on ne peut pas tout dire, on ne peut pas tout montrer, encore moins en une heure et demie ! La réalisatrice concentre notre regard sur ce qui importe vraiment : l'évolution personnelle de chaque ouvrière au sein d'un projet collectif et la naissance fragile d'une parole politique. Cette volonté d'épurer le récit a aussi un autre effet : en refusant de donner certaines informations contextuelles au spectateur, la réalisatrice l'oblige à se faire plus attentif à chaque situation, à chaque échange verbal. Il n'a pas immédiatement toutes les cartes en main pour comprendre ce qui se joue au sein de l'entreprise et doit être davantage à l'écoute de ce que peut lui apprendre chaque personnage. Il se retrouve en quelque sorte dans une position similaire à celles des ouvrières qui ne comprennent pas tout des enjeux du projet Scop : il les regarde et les écoute donc d'égal à égal et, comme elles, il est amené à s'interroger personnellement sur l'intérêt et la viabilité d'un tel projet.

Stéréotypes et images interdites

Mariana Otero s'interroge sur les images de l'entreprise et du monde ouvrier que véhiculent les médias français. La puissance respective des clichés et des tabous menacent la représentation de cette réalité sociale. D'autres documentaristes tels Marcel Trillat (*300 jours de colère*, *Les Prolos*, *Femmes précaires*), Jean-Louis Comolli (*La Vraie Vie dans les bureaux*), Claire Simon (*Coûte que coûte*) ou Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil (*Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*), ont filmé les luttes ouvrières, le monde de l'entreprise ou la souffrance des travailleurs mais ces œuvres ne bénéficient pas toujours d'une large diffusion.

« *À la télévision, on montre très peu les ouvriers. Soit c'est parce qu'ils font grève et ils sont en colère (et c'est normal car comme on leur donne cinq minutes pour parler il faut qu'ils disent ce qui ne va pas), soit l'entreprise ferme et ils pleurent (et c'est normal aussi parce qu'on les filme juste à ce moment-là parce que c'est ce que veut la télévision, les larmes etc…) Les femmes de Starissima ont pleuré elles aussi mais pas devant moi, et surtout pas devant la caméra, et je n'aurais de toute façon pas filmé car ce n'est pas ce qu'elles voulaient raconter. Dans le film, elles le disent :* « on a pleuré hier »*, mais une fois qu'elles ont pleuré, il y a plein d'autres choses et ça, on ne le voit jamais à la télévision parce qu'on ne prend jamais le temps de montrer le monde ouvrier autrement qu'en pleurs ou en révolte, ce qui est important, mais il y a aussi plein d'autres choses à montrer.* »

« *Le patron m'avait donné l'autorisation de filmer dans l'entreprise, ce qui est déjà énorme car il y a très peu de films documentaires qui se passent en entreprise. Ce sont des lieux qu'on considère comme privés et souvent les patrons ne veulent pas qu'on vienne filmer. Cela pose vraiment question dans un monde où ce qui domine c'est justement l'entreprise, les rapports économiques… Et pourtant ça reste infilmable. On dit qu'on est dans un pays de liberté d'expression, il n'empêche qu'il y a des lieux interdits à la caméra.* »

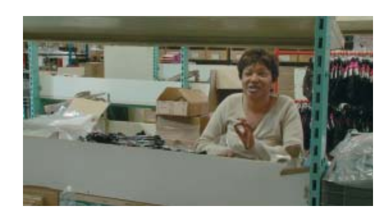
La chanson

La libération de la parole des ouvrières atteint son sommet dans la séquence finale. La chanson a été écrite par deux employés et mise en musique par Fred Fresson. L'analyse des paroles révèle une insistance sur l'idée de collectivité. Le vocabulaire laudatif idéalise la Scop. Les dernières phrases de la chanson sortent du contexte pour adresser un message d'espoir à tous ceux qui voudraient se lancer à leur tour dans l'aventure d'une Scop. Dans le film, ce passage est interprété par tous les protagonistes à l'unisson, face à la caméra.

« *S comme solidaires,*
Sortir du redressement judiciaire
C comme courageux
On s'en sortira tous victorieux
Alors en avant lingerie,
d'hier comme d'aujourd'hui !
Ribambelles de satin
Jolis rubans de dentelles
Soutiens-gorge et culottes
Ce sera la plus belle des Scop
S.C.O.P…
O comme optimistes
Nous savons ce projet réaliste
P persévérants
Tous unis quel projet motivant
Maintenant
Après avoir travaillé activement
On obtient ce rendez-vous client
Mais il a dit non, pas d'argent
La Scop est réduite à néant […]
Mais de ce projet on sort grandi
La Scop ça n'est pas une utopie !
S.C.O.P…
Aux entreprises en faillite
Ne soyez pas pessimistes
La Scop est un projet réaliste
Bientôt peut-être la réussite ? »

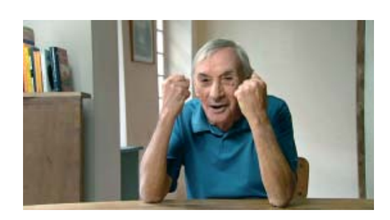
MOTIF
La parole



Le cinéma documentaire a toujours porté une attention particulière au geste et à la parole. Les savoir-faire de chacun et les formes de pensée véhiculées par différents types de discours en disent long sur notre rapport au monde et aux autres. *Entre nos mains* présente une grande richesse langagière, tant au niveau de la formulation que du contenu. La façon de parler propre à chacun influe sur la compréhension et l'empathie du spectateur. Les accents divers des ouvrières ainsi que leurs particularités d'élocution font que ces femmes nous deviennent plus rapidement familières et sympathiques que les employés de bureaux, dont les prises de parole sont plus monotones. En effet, les trois sphères principales du film (ouvriers, cadres, patron) n'ont pas le même rapport au langage. Le patron s'exprime par écrit, via une lettre dans laquelle il entend convaincre les employés de son nouveau projet, ou bien lors d'entretiens individuels déstabilisants (« *chacun son tour on y a droit une demi-heure, tu sors, t'es en vrac* » raconte une employée). Le maniement habile du langage est un outil qui lui permet de conserver son pouvoir : par ses propos complexes et bien huilés, il parvient à semer le trouble (« *J'ai pas tout compris… Après il faut l'éplucher… Mais de la façon dont c'est tourné, j'ai pas l'impression qu'il ait envie de travailler avec nous* » commente Laurent après avoir lu la fameuse lettre).
Les cadres aussi ont la parole aisée, mais ils se posent constamment le problème de la communication avec le reste des employés : ils réfléchissent longtemps à la juste formulation du texte qu'ils font circuler et décident de mettre en place des discussions par petits groupes afin de mieux expliquer leurs idées.
Quant aux délégués du personnel, ils circulent dans les ateliers et entrepôts afin de discuter individuellement avec les ouvriers. Cependant, ils ne s'avèrent pas toujours très bons pédagogues : Laurent, par exemple, ne sait pas toujours trouver les bons arguments.
La parole des ouvrières se révèle la plus intéressante car elle est la plus vivante : c'est une parole en gestation, qui se transforme et se module au fur et à mesure de l'avancée du projet. N'exprimant d'abord que des doutes, les ouvrières osent peu à peu formuler des idées importantes et n'ont ensuite plus peur de soulever des questions essentielles ou d'affirmer leur colère. Leur timidité et leur modestie s'effacent : elles discutent de plus en plus entre elles, échangent leurs points de vue et ne craignent plus de prendre la parole, même devant un groupe. La force du film est d'avoir su donner tout leur intérêt à ces bribes de paroles qui peuvent d'abord sembler confuses ou mal formulées mais qui, si l'on y prête un peu plus attention, apparaissent pleines de bon sens et porteuses de grandes vérités.
La réalisatrice précise que l'entreprise Starissima présentait la particularité de n'avoir aucun employé syndiqué, ce qui induisait un type de parole singulier : « *Les personnes ne sont pas politisées et leurs questions émergent de la pratique. Elles n'ont pas une théorie. C'est par le fait de s'engager dans ce processus que, petit à petit, elles vont se poser des questions. C'est un film à la fois politique et intime. Qu'est-ce que le politique nous fait à chacun intimement ? Le politique ce n'est pas juste une structure en dehors de nous ; ça nous touche, ça nous transforme.* » Loin des discours militants bien rôdés, le film montre une pensée politique en mouvement, qui se construit petit à petit. Il faut savoir déchiffrer tout ce que ces mots d'apparence si simples contiennent en creux comme réflexions éminemment politiques. Il est intéressant, par exemple, de noter comment la Scop est d'abord désignée comme un projet extérieur (« *Ils* » ont dit ceci, « *Ils* » ont fait cela), pour être ensuite envisagée comme une réalisation collective (« *la Scop c'est nous quand même* » explique Muriel après avoir d'abord avoué qu'elle ne pensait pas que de simples ouvrières comme elles pouvaient prendre part aux décisions). Certaines réflexions des ouvrières révèlent, par leur simplicité même, l'absurdité de l'économie de marché (Sylvie considère que la part des bénéfices que lui reverse l'entreprise n'est pas de l'argent qu'elle a gagné de ses propres mains et que donc il ne lui appartient pas vraiment) et pointent du doigt le pouvoir des grands groupes commerciaux (Muriel se demande pourquoi Starissima n'a pas conservé ses petits clients tandis que Sylvie accuse les grandes surfaces d'être « *un peu les rois* »).

PISTES DE TRAVAIL


Les LIP, l'imagination au pouvoir (Les films du paradoxe)


Rêve d'usine (Cinémalta)


Reprise (Les éditions Montparnasse)


Louise Michel (MK2)



Politique

On pourra se demander dans quelle mesure *Entre nos mains* est un film politique. Pour Mariana Otero, « *c'est un film politique au sens de la vie de la cité : comment on s'organise, comment on vit ensemble, comment on répartit les pouvoirs. La démocratie en entreprise, car c'est vraiment ça la coopérative, c'est très politique* ». L'étymologie des termes « politique » et « démocratie » peut entraîner une réflexion en classe. Dans quelle mesure l'entreprise peut être considérée comme un lieu de vie collective ? L'entreprise, appelée aussi souvent « société », fonctionne-t-elle selon les mêmes principes qui régissent le fonctionnement d'un État ? On peut s'interroger sur l'intérêt, et les risques éventuels, d'un fonctionnement démocratique en entreprise et redéfinir, avec les élèves, les fondements de la démocratie pour la comparer avec les règles de fonctionnement des Scops. Dans une Scop, le dirigeant est élu par les salariés associés et le principe « une personne = une voix » met tous les employés à égalité. Ces règles peuvent prêter à discussion tandis que les termes regroupés sous le sigle « Scop » (Société coopérative et participative) méritent d'être aussi redéfinis. Ce travail pourra entraîner des discussions plus larges, autour de l'idée de « démocratie participative » par exemple.

Les coopératives au cinéma

Le cinéma français a mis en scène deux célèbres coopératives : une imprimerie en faillite reprise par ses ouvriers dans *Le Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir et une guinguette au bord de la Marne construite et gérée par un groupe de chômeurs ayant gagné à la loterie dans *La Belle Équipe* de Julien Duvivier. Réalisés tous deux en 1936, ces films sont marqués par l'esprit du Front populaire. Cependant, dans les deux scénarios, l'utopie que représentent ces projets collectifs se voit menacée par les réactions violentes du patron, les coups du sort ou les dissensions entre les associés. Dans l'entretien filmé pour les compléments du DVD, Mariana Otero souligne les rapprochements possibles entre la situation décrite par son film et celui de Jean Renoir. Comme dit Jane-Rose, il faut craindre le serpent même quand il est mort. En effet, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Batala, le patron, abandonne son imprimerie en faillite et se fait passer pour mort. Les employés reprennent l'imprimerie en coopérative. Batala revient alors et espère reprendre la main et récolter les bénéfices, mais Amédée Lange, un employé pourtant docile, le tue. *La Belle Équipe*, dans sa première version, se terminait aussi sur un drame, plus douloureux puisque le personnage interprété par Jean Gabin en venait à tuer son ancien ami et associé. Les producteurs refusèrent ce dénouement tragique et Duvivier fut contraint de tourner une fin plus optimiste.

Fermetures d'usines

On pourra comparer la réaction des salariés d'*Entre nos mains* avec celle d'autres ouvriers confrontés à la fermeture de leur usine en étudiant en classe des faits réels tels qu'ils sont rapportés dans les journaux ou montrés au cinéma. Quelles sont les différentes possibilités qu'ont les ouvriers pour essayer de sauver leur emploi ? Comment le cinéma peut-il témoigner de ces différentes luttes et quelles formes cinématographiques privilégient ces films engagés ? On pourra visionner des extraits de *Louise Michel* de Benoît Delépine et Gustave Kervern (2009), ou les films documentaires *Reprise* d'Hervé le Roux (1996), *Les Lip, l'imagination au pouvoir* de Christian Rouaud (2007) ou *Rêves d'usine* de Luc Decaster (2008) en observant par exemple comment ces derniers utilisent les interviews pour mieux exprimer leurs revendications. Pourquoi Mariana Otero a-t-elle refusé ce dispositif et quels effets sur le spectateur ce parti pris engendre-t-il ?

Condition féminine

L'éveil politique des ouvrières d'*Entre nos mains* se teinte d'une prise de conscience féministe. On pourra relever dans le film les différents moments où les ouvrières questionnent la place de la femme dans la société et dans l'entreprise. Valérie accuse la trop grande part de tâches ménagères assumées par les femmes : « *Nettoyage, repassage, gamins… On dirait qu'on est faites pour ça !* » Sylvie explique combien elle a besoin de conserver son travail pour ne pas dépendre de son mari. De son côté, Jane-Rose explique que si elle a discuté du projet de Scop avec son époux, la décision finale lui revient à elle puisque c'est elle « *qui bosse* » ! Noémia rit amèrement en pensant que ce travail correspond à toute sa vie de femme, puisqu'elle est entrée ici à la puberté pour en sortir à la ménopause ! Par ailleurs le décor de cette entreprise de lingerie semble accentuer cette conscience féministe et l'idée germe dans les bureaux d'aller défiler en sous-vêtements devant chez Cora afin de séduire à nouveau l'ancien client.

Comédie musicale

Au début du projet, Mariana Otero avait imaginé suivre la transformation de Starissima en Scop sur plus d'un an et raconter cette aventure dans une série documentaire télévisée comme *La Loi du collège* (voir p. 4). Insatisfaite de l'utilisation de la voix *off* dans ce précédent film mais bien consciente de l'importance de résumer les épisodes précédents pour un spectateur qui découvrirait le feuilleton en cours de route, elle avait imaginé délivrer ces informations sous forme de préludes chantés. Le projet Scop n'ayant pas pu voir le jour, l'idée d'une saga documentaire a été abandonnée et, avec elle, les séquences musicales. Mariana Otero explique combien ces images rêvées sont restées fortement présentes dans son esprit et ont donc naturellement refait surface à deux reprises. Lorsque le projet Scop s'est vu menacé, la réalisatrice a envisagé de tourner avec les salariés un clip musical dont la mise en ligne aurait pu susciter des investissements financiers extérieurs. Plus tard, lorsque les employés lui ont signifié qu'ils ne souhaitaient pas que le film se termine sur un sentiment d'échec, l'idée de la comédie musicale s'est à nouveau imposée : elle semblait le moyen parfait pour réenchanter leur histoire et donner à la fin du film une note d'espoir. Le chant serait un beau prolongement du mouvement d'émancipation sensible tout au long du film, les personnages témoignant d'un regard critique envers leur situation et apparaissant plus solidaires que jamais en s'exprimant à l'unisson. Mariana Otero explique : « *je me suis dit que cette séquence allait enchanter le film, comme la coopérative avait enchanté l'entreprise*[1] ».

La difficulté principale était de parvenir à raccorder deux genres cinématographiques aux codes si différents : les effets de réel du documentaire et la mise en scène plus théâtralisée de la comédie musicale. Avec l'aide d'un réalisateur de fiction, Pascal Deux, Mariana Otero a tâché de lier cette séquence au reste du film. La qualité des images reste la même, les gestes du travail continuent et les voix sont toujours synchrones. Seul changement radical : la caméra s'autorise quelques travellings d'accompagnement réalisés grâce aux chariots utilisés dans les magasins de l'entreprise. Ces différents partis pris, en particulier la volonté de conserver un son direct, ont fait du tournage une expérience hors norme. En effet, les comédies musicales sont habituellement tournées en play-back pour privilégier, malgré le découpage, une continuité sonore. Pour une plus grande harmonie avec le reste du film, la réalisatrice a tenu à enregistrer le chant en son direct, en rajoutant l'accompagnement musical seulement au montage. Les apprentis chanteurs n'étaient guidés que par le musicien compositeur hors champ et une discrète boîte à rythme. On peut apercevoir des traces de ce dispositif singulier dans un des bonus du DVD. Le travail du montage a aussi œuvré pour une plus grande fluidité avec le reste du film. En effet cette séquence finale est préparée par trois moments précédents : le générique, où le montage sonore compose une partition musicale avec les bruits des machines, puis deux plans où Jane-Rose et une piqueuse fredonnent en travaillant.

Le travail en chantant

Associer documentaire et comédie musicale peut paraître étonnant, mais que la musique, le chant et pourquoi pas la danse s'épanouissent dans les décors d'une usine peut surprendre encore davantage. En effet, la comédie musicale est plutôt associée à un univers romantique, fantaisiste voire féerique, qu'au monde du travail. Pourtant plusieurs réalisateurs se sont amusés à mettre en scène des séquences musicales dans des usines et parfois même, comme *Entre nos mains*, dans des entreprises de confection textile ! Ainsi la comédie musicale *Pique-nique en pyjama* (1957) de Stanley Donen et George Abott qui raconte la naissance d'une idylle amoureuse dans un atelier de fabrication de pyjamas et, plus récemment, le court métrage *Le Silence des machines*[2] de Paul Calori et Kostia Testut (2007) où des couturières chantent et dansent pour protester contre l'envoi de leurs « *machines en Chine* ». Le cadre industriel offre une richesse sonore intéressante et les gestes répétitifs du travail peuvent donner naissance à des chorégraphies originales. Dans *Pique-nique en pyjama* les différentes activités de l'atelier (couture, repassage, transport des tissus) permettent de composer un ballet virevoltant[3]. À l'inverse, dans le court métrage, la disparition des machines à coudre laisse les gestes des ouvrières dans le vide procurant un effet comique et tragique à la fois. Dans d'autres films on chante et on danse en travaillant : *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) et *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy mais aussi *Golden Eighties* de Chantal Akerman (1986), ou plus récemment le court métrage *La Prévention de l'usure* de Gilles Charmant (2009).

Dans *Dancer in the dark* (2000), Lars Von Trier a travaillé avec la chanteuse et compositrice Bjork qui a utilisé les bruits diégétiques du film pour créer une véritable musique concrète. Le sujet du film est en accord avec ce procédé puisqu'il s'agit d'une ouvrière qui perd la vue et se fait de plus en plus attentive aux sons qui l'entourent. Elle s'échappe ainsi de son quotidien difficile et s'imagine dans une comédie musicale. La première chanson du film, *Cvalda*, a lieu dans l'usine où travaille Selma. Dès que les chants et les danses commencent, l'esthétique se transforme. Contrairement à Mariana Otero, Lars Von Trier a choisi d'accentuer la rupture entre les scènes de fiction traditionnelle tournées dans le plus grand réalisme (caméra épaule et plan-séquence) et les scènes chantées, extrêmement découpées et filmées avec plusieurs caméras numériques qui offrent une moins bonne définition et des couleurs plus saturées.

1) Entretien avec Mariana Otero, complément de l'édition DVD Diaphana (2011).
2) Le film est visionnable sur Youtube.
3) On peut visionner la séquence sur Dailymotion :
http://wwwdailymotion.com/video/x4bniy_the-pajama-game-s1vostf-1957_shortfilms



La Prévention de l'usure

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE









Entre nos mains

Documents pédagogiques
Fiche pédagogique *Unifrance*, par Charlotte Garson : www.unifrance.org/actualites/6245/my-french-film.../70433
Dossier pédagogique *Zéro de conduite*, par Cécile Faure, Clarisse Guiraud et Vital Philippot : http://www.zerodeconduite.net/entrenosmains

Revues spécialisées
Nicolas Azalbert, *Cahiers du cinéma* n° 660, octobre 2010.
Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 6 octobre 2010.
Yann Tobin, *Positif*, n° 596, octobre 2010.

Périodiques
Mehdi Benallal, « *Entre nos mains*, après les utopies », blog du *Monde Diplomatique* 7 octobre 2010 http://blog mondediplo.net/2010-10-07-Entre-nos-mains-apres-les-utopies.
Ingrid Merckx, « Dans le même bateau », *Politis,* 7 octobre 2010.
Emanuèle Peyret, « *Entre nos mains* usine en Cinémascop », *Libération* 6 octobre 2010.
Isabelle Régnier, « Lutte ouvrière dans la dentelle, *Le Monde* 6 octobre 2010.

Entretiens avec Mariana Otero
« Une double création sociale et cinématographique », propos recueillis par Dominique Widemann, *L'Humanité* 6 octobre 2010.
« L'énergie du collectif », propos recueillis par Christophe Kantcheff, *Politis*, 7 octobre 2010.

Divers

Le cinéma documentaire
Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, A. Collin, Paris, 2008.
Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Les 400 coups, Laval, 1997.
François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.

Comédie musicale et travail
Dossier pédagogique sur *La Prévention de l'usure* de Gilles Charmant, atelier « Comédie musicale et monde ouvrier », par Adrien Heudier : http://www.centreimages.fr/livretcourts2/PREVENTIONUSURE/ATELIERS.html

Les Scops
www.les-scop.coop/sites/fr/

Films cités

Cinéma direct
Raymond Depardon, *Depardon cinéaste*, Arte.
Pierre Perrault, *La Trilogie de l'île aux Coudres* (1963-1968), Éditions Montparnasse (2007).
Frederick Wiseman, *La Danse* (2009), Éditions Montparnasse.

Sur le travail
Jean-Louis Comolli, *La Vraie Vie dans les bureaux* (1993), Éditions Montparnasse.
Hervé Le Roux, *Reprise* (1996), Éditions Montparnasse.
Claire Simon, *Sinon oui* suivi de *Coûte que coûte*, Shellac Sud.
Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil, *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*, Carlotta.

Le Groupe Medvekine
Chris Marker, *À bientôt j'espère* (1967) et Bruno Muel, *Classe de lutte* (1968), Éditions Montparnasse.

Cinéma et coopératives
Jean Renoir, *Le Crime de Monsieur Lange* (1936), Studio Canal.

Comédie musicale et travail
Lars Von Trier, *Dancer in the dark* (2000), Warner Home Video.
George Abott, *Pique-nique en pyjama* (1957), Warner Home Video.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience…). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Cinéma coopératif

Entre nos mains propose une approche documentaire originale, à mi-chemin entre l'objectivité du cinéma direct et l'engagement du cinéma militant. En suivant sur plusieurs mois des employés qui tentent de transformer une entreprise en faillite en Société Coopérative et Participative, Mariana Otero rend visible la naissance d'une parole politique et l'épanouissement personnel que peut représenter l'élaboration d'un projet collectif. Le film se veut intime autant que politique : pas de grands discours mais une attention aux bouleversements, petits et grands, qu'entraîne cette redéfinition du fonctionnement de l'entreprise et de la place des travailleurs. La force du film est d'avoir fait bien plus que capter cette aventure humaine : à l'image du projet défendu par les ouvriers, la réalisatrice a construit un cinéma coopératif et participatif qui accompagne et partage leurs doutes et leurs espoirs. La recette : un long temps de repérages, une immersion totale lors du tournage, un travail minutieux de montage, le tout accompagné d'une précision dans la construction dramatique qui permet d'organiser les micros événements du réel en un récit riche en suspense et rebondissements.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Amanda Robles enseigne le cinéma à l'École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse. Elle est aussi rédactrice pour *Bref, le magazine du court-métrage*. Elle a consacré une thèse au cinéma d'Alain Cavalier et publié un ouvrage sur ses films autobiographiques, *Alain Cavalier, filmeur* (De L'Incidence éditeur, 2011).





